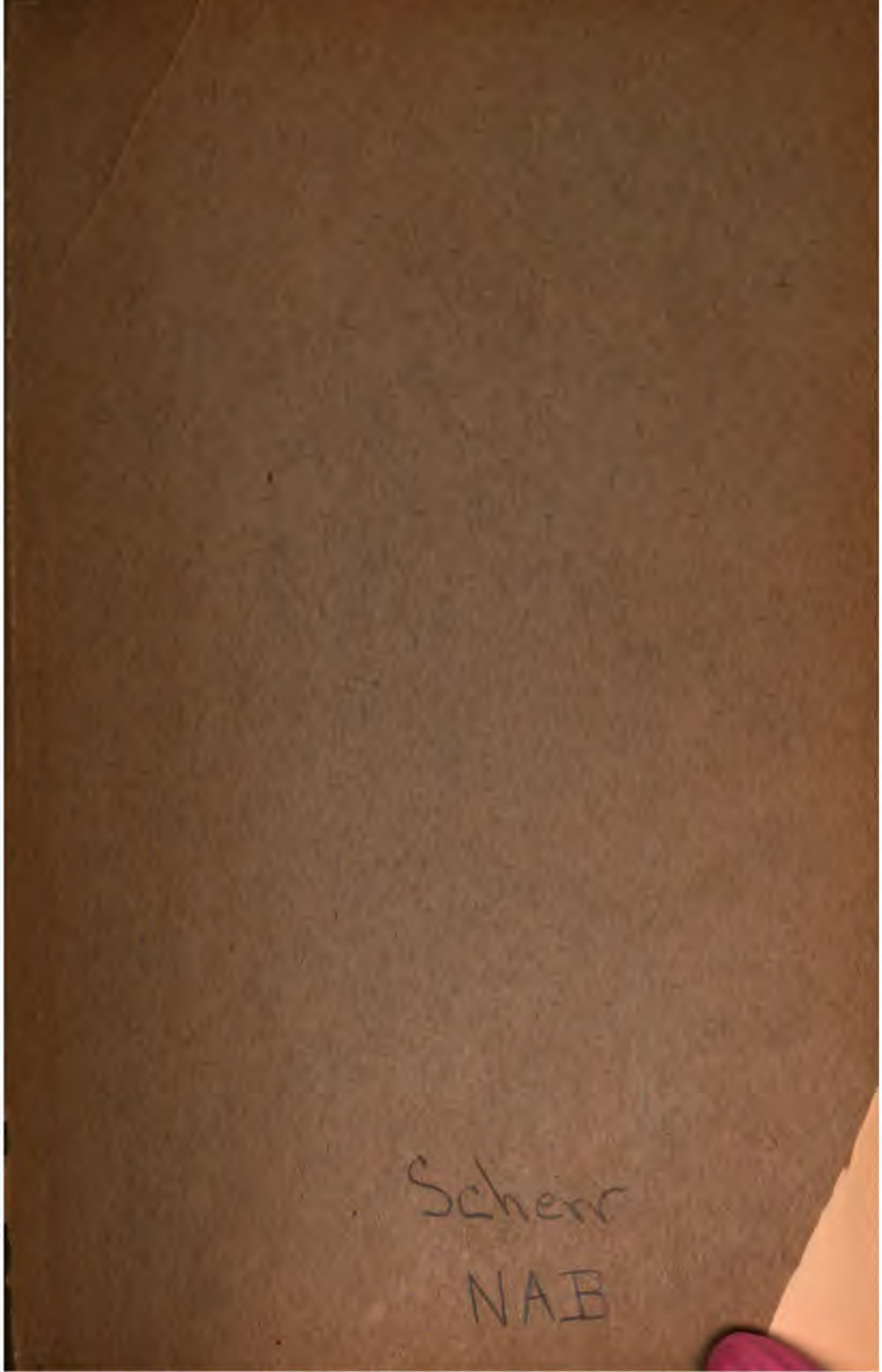
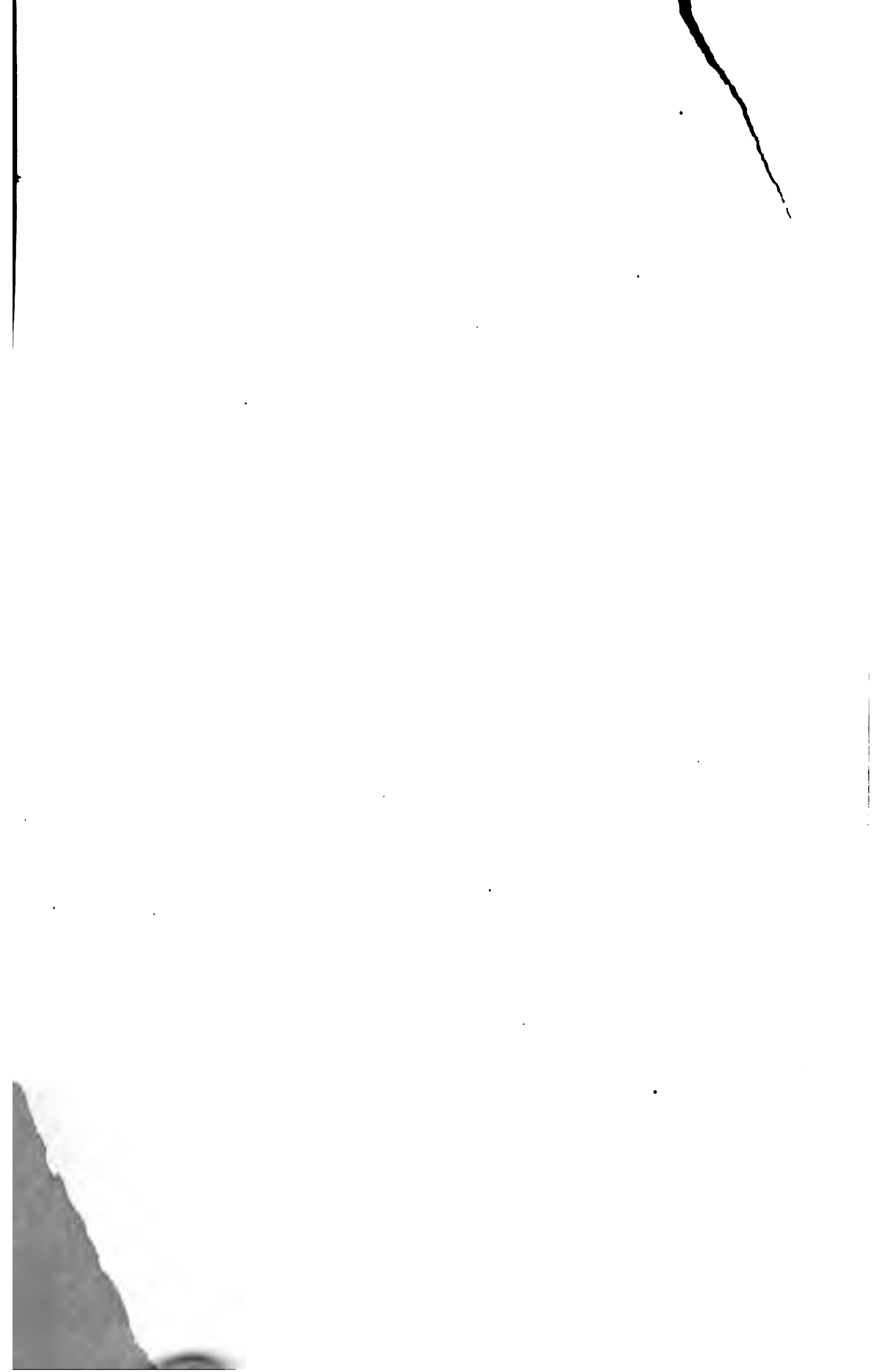
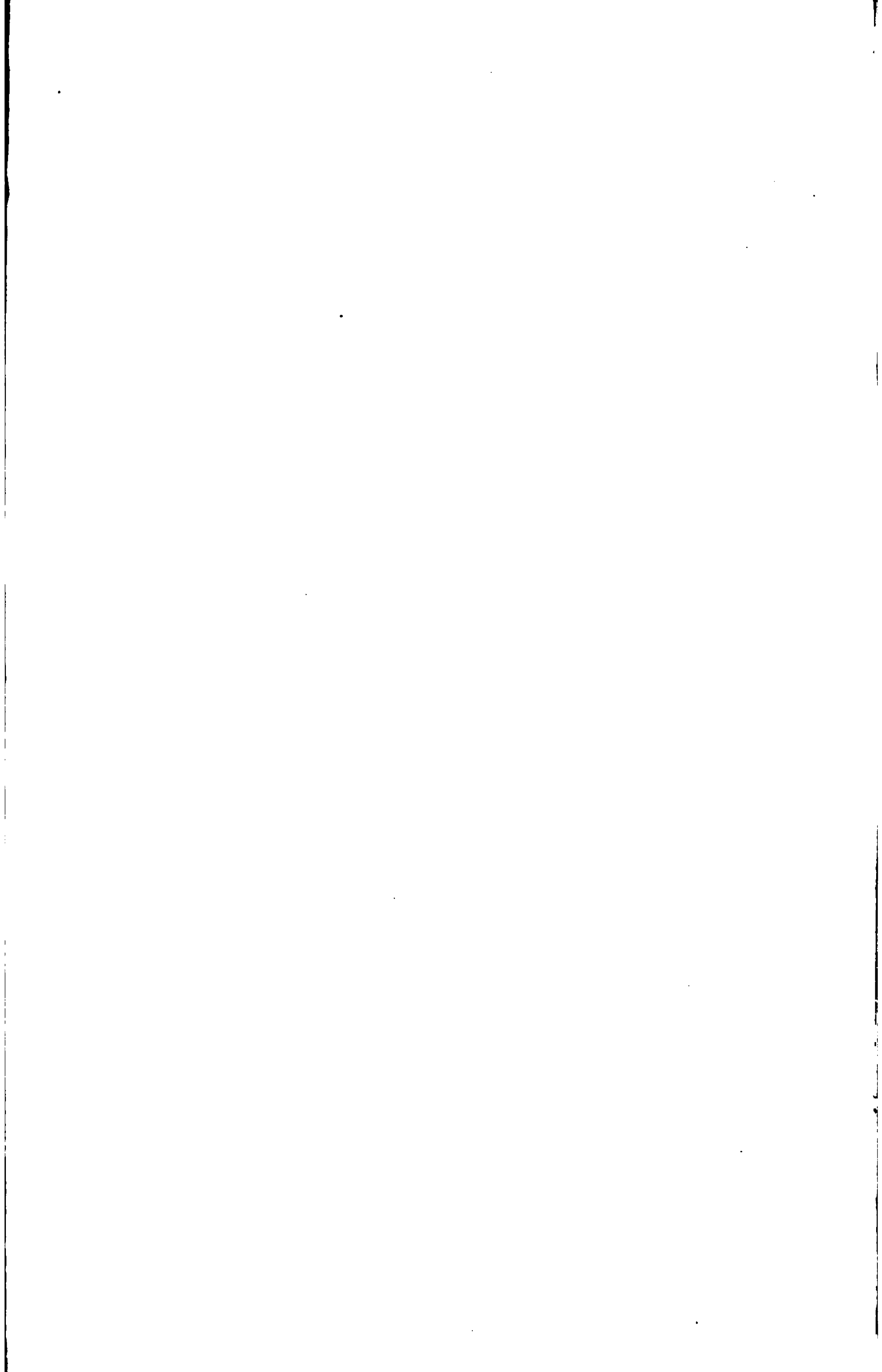
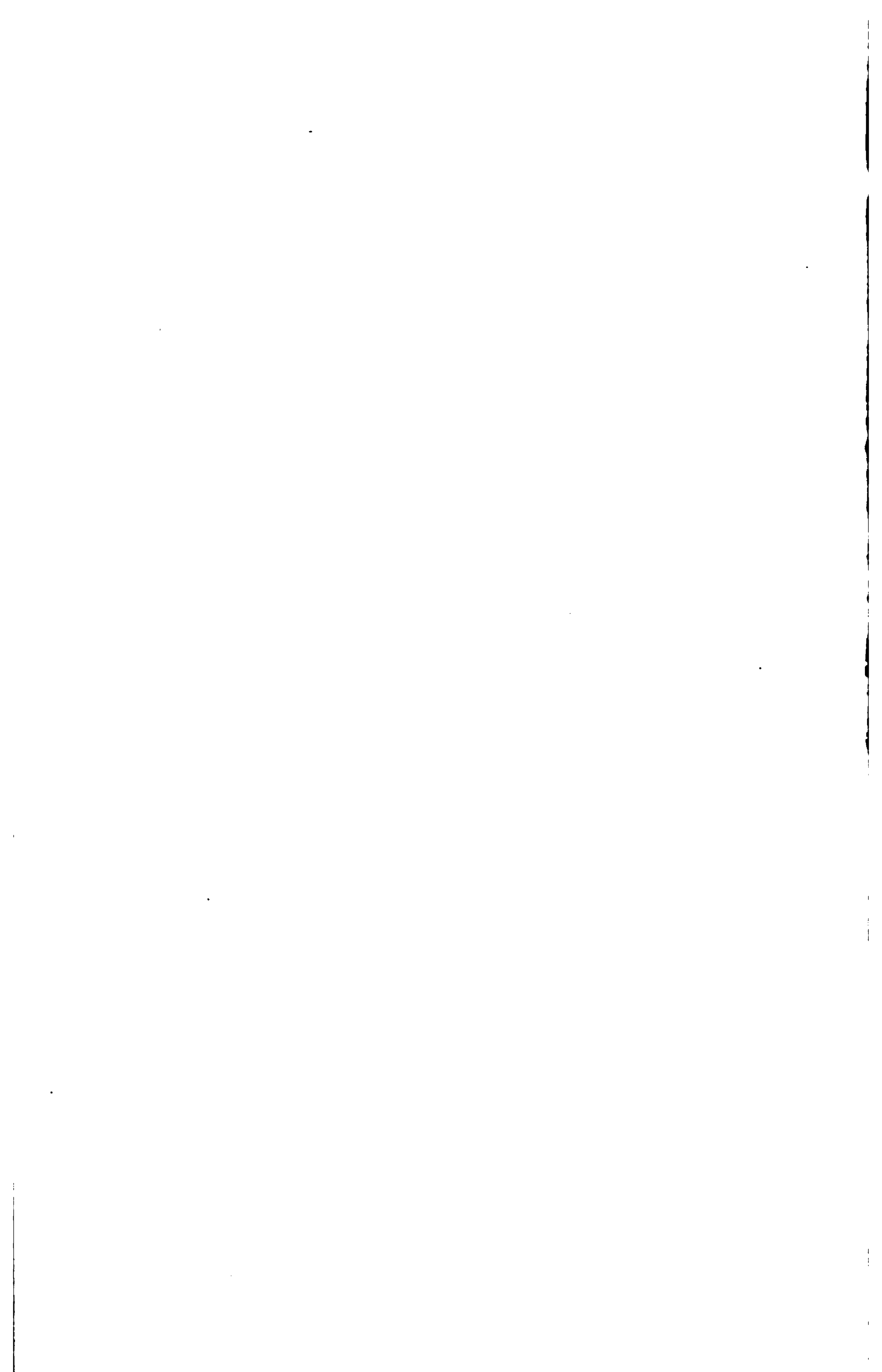
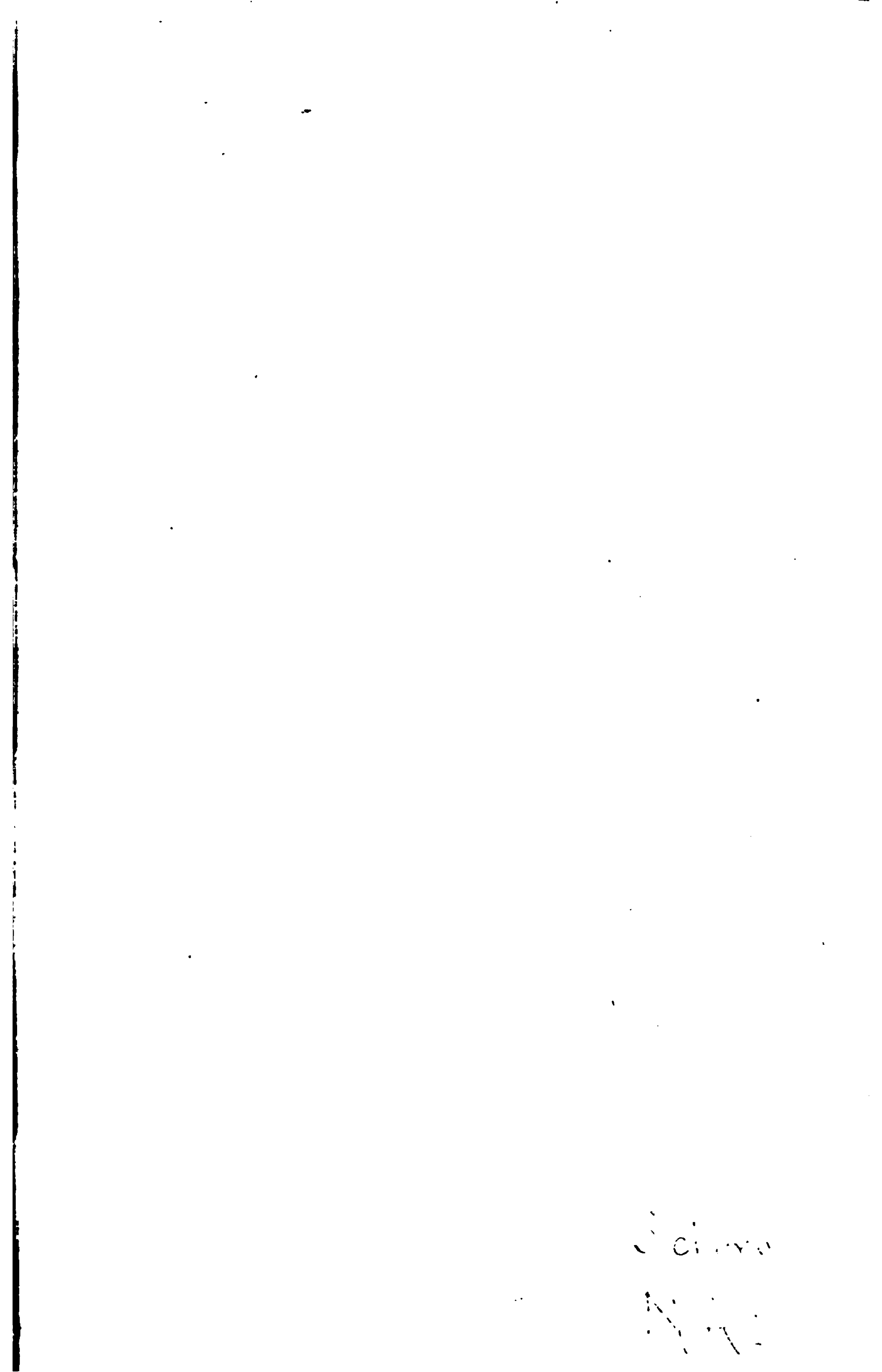

Scherr
NAB









Allgemeine

Literaturgeschichte.



Allgemeine
Geschichte der Literatur.

Ein Handbuch.

Von

Johannes Scherr.

Zweite, umgearbeitete und erweiterte Auflage.

Stuttgart.
Franckh'sche Verlagshandlung.
1861.

Druck der K. Hofbuchdruckerei Zu Guttenberg in Stuttgart.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Das vorliegende Buch wurde in seiner ersten Gestalt, wie es 1850—51 erschien, größten Theils in den Jahren 1848—49 geschrieben und da konnte es nicht ausbleiben, daß es vielfach das Gepräge der Stimmung jener Epoche annahm. Es ist denn auch bei seinem Erscheinen der Gegenstand sehr leidenschaftlicher Ausfälle geworden, welche viel weniger ihm selbst als seinem Verfasser galten, der ja einer unterlegenen Partei angehörte. Tumultuarische Angriffe auf „mißliebige" Autoren waren bekanntlich in der Blüthezeit der „Umkehr" eifrigst erfüllte Pflichten armseliger Denuncianten und Scribler, welche Carriere machen wollten und wirklich machten. In anderer Richtung verfehlten jedoch diese Gehässigkeiten ihr Ziel, denn die erste Auflage meines Buches wurde trotz ihrer ungewöhnlichen Stärke (6000 Expl.) binnen zehn Jahren gänzlich vergriffen und eine zweite ist nothwendig geworden.

Man muß nur Geduld zu haben verstehen. Das ist ein unumgänglich Erforderniß für einen deutschen Schriftsteller, welcher weder der Macht noch der Menge schmeicheln mag und überdies in der Verbannung lebt. Freilich, es ist mißlich, daß unsere Tageskritik häufig in den Händen von grünen Jungen liegt, welche ihrer Ignoranz und Unreife die Maske plumper Unverschämtheit vorstecken und, während ihre selbstgefällige Impotenz keine Ahnung hat, was Alles dazu gehöre, ein auch nur leidlich gutes Buch zu schreiben, vorlaut, roh und insolent über Bücher absprechen, welche zu beurtheilen weder ihr Verstand noch ihr Wissen sie befähigt. Indessen erregt ein derartiges Kritisiren mehr augenblicklichen Lärm, als nachhaltige Wirkung, und wenn das deutsche Publicum schwach genug ist, sich dann und wann irreführen zu lassen, so ist es auch wieder gerecht genug, solche Irrthümer bei Zeiten thatsächlich einzugestehen. Hat es doch sattsame Gelegenheit, zu sehen, wie kläglich die infallibeln „Päpste der Kritik", die Alleswisser und Allesbesserwisser zum Vorschein kommen, wenn sie statt zu verneinen bejahen sollen, statt zu kritisiren schaffen wollen. Genug davon!

Mein Buch erscheint in seiner zweiten Auflage wesentlich umgestaltet. Nur wenige Seiten dürften ganz unverändert geblieben sein. Manche Abschnitte sind neu geschrieben, das Ganze ist erweitert und vervollständigt, überall wurde nachgebessert, durchgehends der Ton zu objectiv-ruhigem Vortrag gestimmt und in Folge dessen alles nicht zur Sache Gehörende strengstens ausgemerzt. Endlich ist auch die zweckdienliche Verbesserung eines Registers angebracht worden.

Am liebsten hätte ich das ganze Buch neu geschrieben, weil mir selbst eine Literaturgeschichte nur noch genügt, wenn sie zugleich Kulturgeschichte ist. Eine allgemeine Literarhistorie in diesem Sinne zu verfassen, würde aber mindestens ebenso viele Bände erfordern, als das vorliegende Kapitel zählt, und zu einem so weitaussehenden Unternehmen fehlte mir Zeit und Stimmung. Ich verblieb also dabei, auf ein „Handbuch" abzuzielen, auf ein Handbuch auch für Nichtgelehrte, d. h. für Alle in den Kreis Eingetretenen, welchen die deutsche Bildung umschreibt, — auf ein Handbuch zum Nachschlagen sowohl als auch zum Lesen. Auf die Lesbarkeit wurde nicht geringe Mühe verwandt, wenngleich der Gegenstand es mit sich brachte, daß mitunter ein trockenes Registriren von Autoren und Büchern nicht zu vermeiden war. Selbstverständlich ist, daß in einem Band von nicht übermäßigem Umfang für Verschollenheiten wenig Raum war; sowie, daß von der Literatur der Gegenwart nur solche Erscheinungen berücksichtigt werden konnten, deren Charakter bereits fest ausgeprägt erschien.

Im Uebrigen verweise ich auf die „Einleitung" und auf das Buch selbst. Hat sich dasselbe schon in seiner ersten, vielfach mangelhaften Gestalt Freunde erworben, so ist zu hoffen, daß ihm solche auch in seiner zweiten, wesentlich verbesserten, nicht fehlen werden.

März 1860.

Dr. J. Scherr.

Inhalt.

Erstes Buch.

Zweites Buch.

Die romanischen Länder.

Drittes Buch.

Die germanischen Länder.

Viertes Buch.

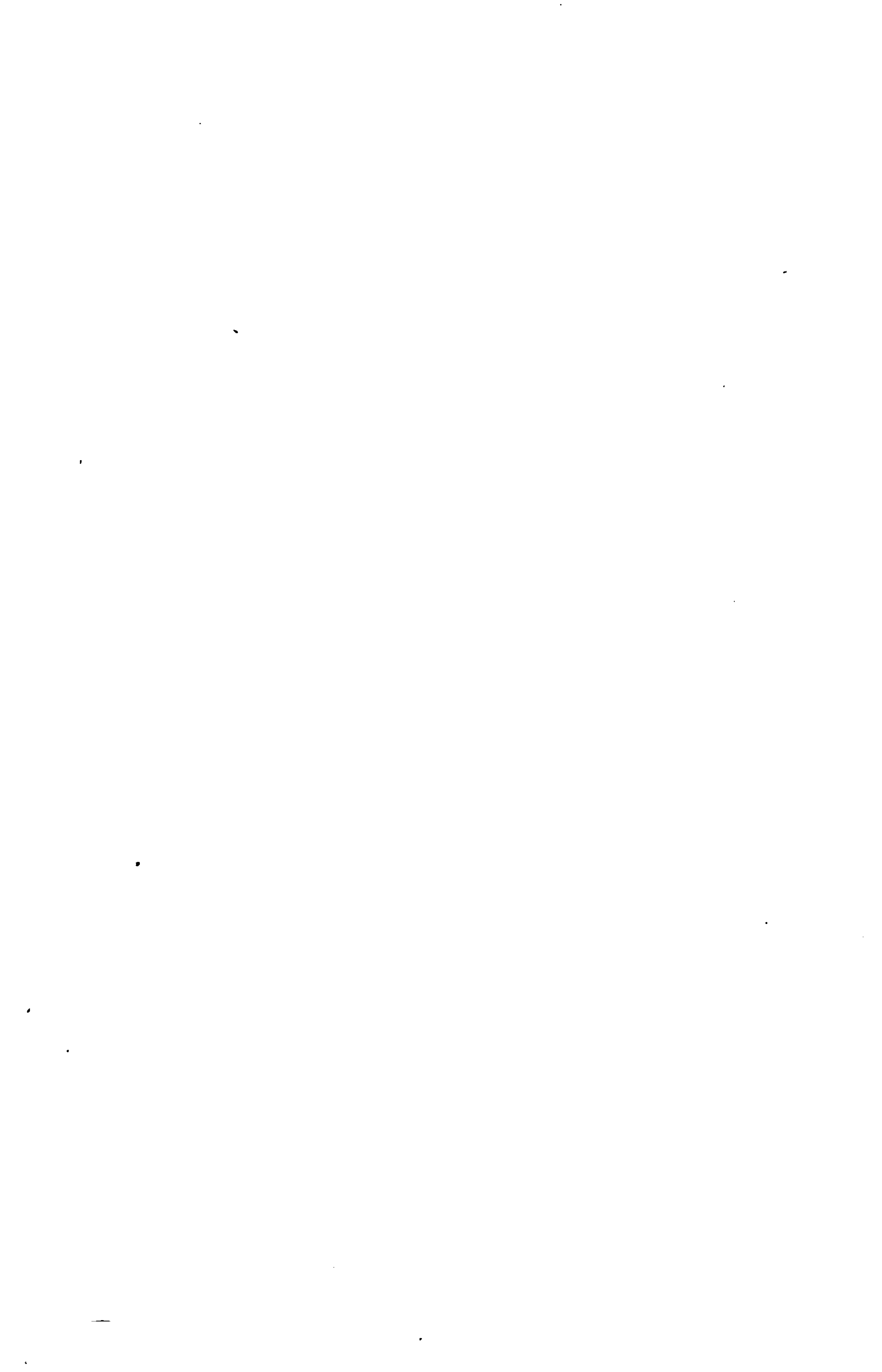
1) Die slavischen Länder; 2) Ungarn; 3) Neugriechenland.

Allgemeine

Literaturgeschichte

von

Johannes Scherr
Professor in Zürich.



Erstes Buch.

I. Einleitung.

II. Der Orient:

1) China; 2) Indien; 3) Hebräerland; 4) Arabien; 5) Persien; 6) Türkei.

III. Die antike Welt:

Hellas und Rom.



Einleitung.

Das Wort Literatur ist griechisch-römischen Ursprungs (λίω, linea, litera). Der ursprüngliche Sinn desselben war die Benutzung der Schrift zur Aufzeichnung von Gedanken und Thatsachen. Den modernen Begriff des Wortes sucht man bei den Alten vergeblich. Denn die Römer gaben mit literatura das griechische Wort γραμματική wieder und ein Literator war ihnen demnach ein Grammatiker, dessen Berufskreis freilich nicht auf die Sprachlehre sich beschränkte, sondern auch mit Erklärung von Dichterwerken sich befaßte. In eingegränzterem Sinne verstand man das Mittelalter hindurch unter der ars literatoria die Grammatik, weil die Literaturkunde der Disciplin der Rhetorik zugetheilt war. Unsern Begriff von Literatur hat erst die neuere Zeit festgestellt und damit auch die Stellung der Literaturgeschichte bestimmt.

Dieser Begriffsbestimmung zufolge ist Literatur in allgemeinster Bedeutung die Gesammtheit der menschlichen Geisteserzeugnisse, welche durch Vermittlung der Sprache, der Schrift oder des Bücherdrucks zur sinnlichen Erscheinung gebracht worden sind, ganz abgesehen von der sachlichen und formalen Verschiedenheit derselben. Die allgemeine Literaturgeschichte im weitesten Sinne hat also die Aufgabe, Sichtung und Ordnung in die ungeheure Masse menschlicher Geistesproducte zu bringen, auf welche die gegebene Begriffsbestimmung Anwendung findet. Daß, eine solche allgemeine Literaturgeschichte zu schreiben, welche wirklich Geschichte zu heißen verdiente, die Dauer von einem, die Dauer von zehn Menschenleben nicht ausreicht, liegt am Tage, um so mehr, da dieses Ideal einer Geschichte der Literatur zugleich Kulturgeschichte sein, d. h. Alles in den Kreis ihrer Betrachtung ziehen müßte, was immer dazu beigetragen hat, die Menschheit aus dem Naturzustande zur materiellen und intellectuellen, sittlichen und sozialen Bildung heraufzuführen. Von dem allgemeinen Begriff der Literatur zweigt sich der Begriff der Fachliteratur ab, dessen Consequenz ist, daß es Literaturgeschichten der einzelnen Künste und Wissenschaften geben kann und wirklich gibt, und ebenso der Begriff der Nationalliteratur. Unter dieser begreift man alle diejenigen Hervorbringungen in Sprache, Schrift und Druck, welche vermöge ihres Inhalts und ihrer Form Allen bekannt und vertraut oder wenigstens zugänglich sind, demnach wesentlich das auf künstlerischem Wege geschaffene Schriftthum, die Werke der Poesie und schönen Prosa, welche, auch abgesehen von den sprachlichen Unterschieden, durch einen eigenthümlich-nationalen Geist und Ton von den entsprechenden literarischen Erzeugnissen anderer Nationen sich unterscheiden. Freilich dürfte sich dieser Begriff von Nationalliteratur nicht immer streng festhalten und durchführen lassen, weil in der modernen Kunstdichtung die „eigen-

thümlich-nationalen" Töne vielfach verwischt und getrübt sind oder auch buntwechselnd in einander spielen.

Die Wissenschaft der Literaturgeschichte ist nicht von heute oder gestern. Ihre Anfänge lassen sich in die antike Welt zurückverfolgen, wo in den Schriften der Griechen Strabon, Pausanias, Athenäos, Philistratos, Diogenes von Laerte, Dionysios von Halikarnaß und der Römer Varro, Cicero, Plinius, Quintilian, Gellius, Suetonius mehr oder weniger deutliche Spuren literarhistorischer Thätigkeit anzutreffen sind. Indessen ist die Bedeutsamkeit der Literarhistorik erst in neuerer Zeit zu voller Anerkennung gelangt, seit erkannt worden, daß die Kenntniß der Literatur der Schlüssel zu aller Geschichtskunde ist. Noch mehr, die Geschichte der Literatur ist die ideale Geschichte der Menschheit selbst, da die Literaturen der verschiedenen Völker die höchste Blüthe ihres Wesens, die beste und schönste Errungenschaft ihrer Kulturarbeit ausmachen. Zu dieser hohen, aber gerechten Schätzung ist die Literaturhistorik insbesondere in Deutschland gediehen, weil den Deutschen vor allen anderen Nationen die universelle Empfänglichkeit verliehen ward, die Weltsprache der Poesie zu hören und zu verstehen, d. h. alle die verschiedenen Klänge heimischer und fremder, uraltester und jüngster Gemüths- und Geistesoffenbarung zu beachten, zu werthen, zu genießen. So haben denn nach dem wegbahnenden Vorgang der Lambeck, Morhof, Fabricius, Stoll, Bertram, Jöcher, Meusel, Jördens, Wald, Bouginé und Blanckenburg, Johann Gottfried Eichhorn, Ludwig Wachler und Friedrich Bouterwek die allgemeine Geschichtschreibung der Literatur begründet, nachdem auch ein Lessing, Herder und Göthe dieselbe im Einzelnen gefördert hatten. Es ist jedoch das Verdienst der romantischen Schule, und zwar namentlich das von August Wilhelm Schlegel, Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck, daß die allgemeine Literarhistorik in Deutschland auf umfassendere und solidere Grundlagen gestellt, mit philosophischem Geist durchdrungen und in wirklich historischem Sinne behandelt wurde. Unter sehr verschiedenen Gesichtspunkten freilich, wie ja schon Friedrich Schlegel die antike und die moderne Literatur mit der Brille mittelalterlicher Katholicität ansah oder sie so anzusehen sich anstellte. Seither ist es auf der Basis von sprachwissenschaftlichen, kulturgeschichtlichen und literarhistorischen Forschungen und Arbeiten weitesten Umfangs wenigstens annähernd möglich geworden, eine allgemeine Literaturgeschichte zu schreiben. Im umfassendsten Sinne unternahm dies J. G. Th. Gräße (Lehrbuch einer allg. Literärgeschichte 1837 fg., Handbuch der allg. Literaturgeschichte 1844 fg.), freilich mehr vom Standpunkt des Bibliographen als des Historikers; im beschränkteren Th. Mundt (Allg. Literaturgeschichte 1846), K. Rosenkranz (Handbuch einer allg. Geschichte der Poesie 1832, die Poesie und ihre Geschichte 1855) und E. Fortlage (Vorles. über die Geschichte der Poesie 1839). Ich selber habe eine Beispielsammlung der poetischen Literatur aller Völker und Zeiten zusammengestellt (Bildersaal der Weltliteratur 1848), wie so reich und mannigfaltig nur die deutsche Uebersetzungskunst sie möglich machte, jene universelle Gabe des Verständnisses und der Dolmetschung, welche sämmtliche Völkerstimmen der Erde am deutschen Herd zu einem „Weltgespräch" vereinigt[1]).

Das vorliegende Buch versucht gleichfalls eine „Allgemeine Geschichte der

---

[1]) Es ist mein Volk, das große,
Das sendet täglich aus
Die Söhn' aus seinem Schoße,
Zu führen in sein Haus
Die Völker aller Zungen,
Und wunderbar erklungen
Ist da ein Weltgespräch beim Schmaus. Rückert.

Literatur" zu geben, jedoch mit Bezugnahme auf die voranstehende Begriffsbestimmung der Literatur als Nationalliteratur. Sein Titel ist ein gerechtfertigter, insofern es die nationalliterarische Entwicklung sämmtlicher Völker des Erdkreises darzustellen sucht, welche nicht bloß, wie die wilden oder halbwilden Naturvölker, mündlich überlieferte Lieder, Sagen und Märchen besitzen, oder, wie die alten Aegypter und die alten Azteken, nur literarische Bruchstücke hinterließen, sondern eine wirkliche literarische Geschichte hatten oder haben. Das Wort „allgemein" im Titel meiner Arbeit ist demnach geographisch, nicht stofflich zu nehmen, denn Plan und Zweck derselben schloß die Berücksichtigung der philosophischen, theologischen, juristischen, medizinischen, geographischen, ethnographischen, pädagogischen, staatswissenschaftlichen, mathematischen und naturwissenschaftlichen Literatur von vornherein aus. Dagegen glaubte ich der poetischen die geschichtliche gesellen zu müssen, weil die Geschichtschreibung als historische Kunst neben dem wissenschaftlichen auch das ästhetische Interesse in Anspruch nimmt und bei uns mehr und mehr die Bedeutung eines integrirenden Theils der Nationalliteratur gewonnen hat.

Ein großes Gemälde thut sich unsern Augen auf und eine weite Wanderung liegt vor uns. Sie führt hinauf in das graueste Alterthum und reicht herein in die Gegenwart. Zuerst verlangt der Orient, die alte Menschenheimat, unsere Aufmerksamkeit. Wir sind in China Zeugen der literarischen Wirkungen einer vorwiegend auf das Verständige, Praktische gerichteten, mit einem sentimentalen Beigeschmack versetzten Kultur, welche zu einem in unseren Augen putzigen Formelwesen erstarrt ist. Treten wir in das alte Indien herüber, so umfängt uns magisches Helldunkel, eine schwüle Zauberatmosphäre. Das „zarte Seelchen", die Phantasie, hat hier den Körper einer Riesin angenommen, deren Gehirn die ungeheuerlichsten Gebilde, deren Lippen die undenkbarsten Märchen neben den lieblichsten Liedern entquellen und in deren geheimnißtiefen Augen eine quälerische, fanatische Mystik brütet, die sich von einem Extrem ins andere wirft, aus den Orgien der Wollust in die Orgien der Bußqual und umgekehrt. Zersplittert sich die indische Phantasie in tausenderlei Gestalten, zerfließt sie ins Unendliche und Unfaßbare, so geht dagegen die hebräische mit starrer Consequenz auf ein Ziel los, auf die Schaffung, Verehrung und unbewußte Befehdung eines Nationalgottes, welcher als ein rein geistiges Wesen, als freie Persönlichkeit der Natur gegenübergestellt wird. Anders in Arabien, dessen ursprüngliche Poesie rein ist von jeder theologischen Beimischung und in großartig-einfacher Weise die Urzustände eines hochsinnigen Kriegervolkes widerspiegelt, während der später hinzutretende Mohammedanismus zwar ihre Kraft schwächt, ihr aber zum Ersatz eine außerordentliche Vielseitigkeit und Beweglichkeit verleiht. In der persischen Literatur sehen wir die einzelnen Stralen orientalischer Phantasie und Bildung wie in einen Brennpunkt zusammenfließen. Die persische Epik beruht wesentlich auf dem Dualismus einer Religion, welche zur monotheistisch hebräischen einen so eigenthümlichen Gegensatz bildet; die persische Didaktik faßt die Ideen morgenländischer Weisheit in die klaren Sprüche praktischer Lebensphilosophie, in der persischen Lyrik vertieft sich der menschliche Gedanke in die Irrgänge mystischer Speculation oder aber beginnt er einen lachenden Kampf gegen die theologische Abstraction. Von der türkischen Literatur ist nur zu sagen, daß sie die Töne der arabischen und persischen mit unselbstständigem Eklekticismus echot. An die Stelle der ungezügelten Phantasie, des Grundtypus der orientalischen Literatur im Ganzen und Großen, setzt Hellas die Schönheit, deren Gesetz und Maß seine literarische und artistische Thätigkeit durchweg bestimmt. Edler und würdevoller Humanismus ist der Charakter des hellenischen Ideals, welcher sich in bewußter Freiheit in allen Gattungen der Poesie offenbart. Vom kindlich-naiven Epos geht Griechenland zu jünglingsfrischer Lyrik und zum künstlerisch vollendeten

Drama fort, in welchem gleichsam die vereinten Kräfte des Mannesalters sich kundgeben, während es auch seine Philosophie, seine Redekunst und Historik, wie seine Religion, wie sein ganzes Leben, künstlerisch hellt und rundet. Der Charakter der römischen Literatur ist Nachahmung, denn die Begabung und Bestimmung der Römer lag nach einer andern Seite hin: sie bethätigte und erfüllte sich in der Kriegs- und Staatskunst. Auf dem Schutt der antiken Welt, welche in ihrer Altersschwäche durch das Christenthum geistig überwunden und durch die Völkerwanderung materiell in Trümmer geschlagen worden war, erhob sich als Basis der modernen Literatur im weitesten Sinne das christliche Dogma und die christliche Mythologie. Ihre Tochter, die Romantik, wurde die Muse der Dichtung des Mittelalters und schlug zuerst in Frankreich ihren Wohnsitz auf. Von hier aus beherrschten ihre Inspirationen die Literatur sämmtlicher west- und südeuropäischer Nationen. Am wenigsten unbedingt war ihr die italische Literatur unterworfen, weil in Italien der romantische Geist von vornherein in der wieder angebahnten Bekanntschaft mit dem antiken ein Gegengewicht fand, was aber für die Entwicklung der italischen Poesie eben kein Glück war, indem die classische Reminiscenz dieselbe schon in ihren Anfängen zu einer unvolksthümlich gelehrten machte. Am reinsten, reichsten und volksmäßigsten erblühte die romantische Dichtung auf der pyrenäischen Halbinsel. Die spanische Literatur, von der volksthümlichen Romanzen-Epik zur kunstmäßigen Lyrik und von dieser zum auf religiöser Grundlage ruhenden Drama vorschreitend, darf sich rühmen, die nationalste der modernen Literaturen zu sein. Mit der spanischen wetteifert an organischer Gliederung die englische, welche ebenfalls auf dem Fundament der Volkspoesie den Triumph der Kunstdichtung,. ein reiches und nationales Drama, aufgebaut hat. Die mittelalterlich-romantische Dichtung Deutschlands zeichnet sich vor der anderer Völker durch einen Zug seelenvoller Innigkeit aus und diesen Zug wußte sie nicht nur in aus der Fremde geholte romantische Stoffe, sondern auch in unsere altnationale, romantisch umgebildete Heldensage zu legen, wodurch allerdings die Ursprünglichkeit derselben sehr stark beeinträchtigt worden ist. Mit Frankreich und Italien theilt Deutschland den Mangel eines nationalen Theaters, dessen Hervorbildung aus mittelalterlich-religiösen Elementen bei uns naturgemäß in einer Zeit hätte vor sich gehen müssen, wo der Tumult der Reformation und die Schrecken des dreißigjährigen Krieges unsere Nationalität in ihren Wurzeln bedrohten. Unberührt von romanischen Einflüssen, hat sich in der Poesie des alten Nordens eine Riesenhaftigkeit der Phantasie entfaltet, welche an die von Alt-Indien erinnert; nur daß hier Alles weich und verschwommen, dort Alles schroff und zackig ist. Auch die altslavische Volkspoesie hat sich, gleich der skandinavischen, unabhängig von der Romantik entwickelt und zeigt die Eigenthümlichkeit einer vorwiegend historischen Färbung; die moderne slavische Literatur dagegen ist, wie ja die moderne Kultur der Slaven überhaupt, durchaus ein Product der Nachahmung westeuropäischer Muster.

Schon im Mittelalter regte sich die Ahnung eines Zusammengehörens der europäischen Nationen, einer europäischen Völkerfamilie. Die Idee des Papstthums sowohl als der Gedanke einer Weltobmacht des Heiligen Römischen Reichs deutscher Nation nährten diese Ahnung, welche durch die Kreuzzüge zeitweilig sogar eine Wirklichkeit war. Daß die Kreuzzüge auch eine große literarische Bedeutung hatten, indem sie die Verbreitung des Geistes südlicher Romantik nach dem Osten und Norden unseres Erdtheils wesentlich förderten, weiß Jedermann. Ein dauernderes Band der Wechselwirkung zwischen den europäischen Literaturen, als die angegebenen mittelalterlichen Motive gebildet hatten, wob sich jedoch erst vom 16. Jahrhundert an und zwar unter der Einwirkung der wieder erwachten classischen Studien und des seine großartige reformistische Wirksamkeit beginnen-

den Skepticismus und Kriticismus. Die Ueberlieferungen der antiken Welt, die griechisch-römischen Literaturschätze wurden mehr und mehr ein gemeinsames Gut aller Gebildeten. Wer sich dieses Besitzthums mit dem meisten Geschick und Eifer zu bedienen wußte, hatte die Lenkung der literarischen Bewegung Europa's. So war im 16. Jahrhundert diese Führerschaft bei den deutschen Humanisten und Reformatoren, während im 17. die italische und spanische, im 18. die französische, im 19. endlich die englische und abermals die deutsche Literatur den Ton angab und angibt. An italische Vorbilder sich lehnend, stellte Frankreich am Wendepunkt des 17. und 18. Jahrhunderts für die gelehrte Hofdichtung die „classischen" Muster auf, wie es später durch seine skeptische und revolutionäre Literatur die Emanzipation der Geister vom kirchlichen und politischen Dogma signalisirte. Dann kam England an die Reihe, um mit den gesunden Elementen seiner ältern und neuern Dichtung, insbesondere mit Shakspeare'schen, die deutsche Classik zu befruchten, und von dieser, wie von der ihr auf dem Fuße nachtretenden deutschen Neu-Romantik gingen sofort leuchtende und zündende Stralen in alle Länder aus. Die Pseudoclassik wurde in Frankreich, Italien und Spanien gestürzt und diese Nationen, sowie die Skandinaven und Slaven, die Magyaren und Neugriechen, allen voran und mit glänzendstem Erfolg die Engländer, bedienten sich der neuromantisch-nationalen Anschauungen als eines Verjüngungsmittels ihres Schriftthums. Zu den wieder erweckten romantischen Motiven gesellten sich aber, vorab in Frankreich, Motive modernster Natur, welche man, weil sie sich mit der Kritik der Gesellschaft befassen, sozialistische zu nennen pflegt. Spuren dieses aus Frankreich importirten Sozialismus begegnet man in aller europäischen Literaturthätigkeit der neuesten Zeit. Doch ging die Schwindelperiode dieser ursprünglich aus einer Mischung von Wertherismus und Childe-Haroldismus entsprungenen Richtung bereits vorüber. Für die deutsche Literatur ist mit Schöpfungen wie Göthe's Hermann und Dorothea, Schiller's Wallenstein und Tell, Heinrich von Kleist's Hermannsschlacht und Körner's Kriegslyrik die Wendung vom Kosmopolitismus zum Nationalismus eingetreten. Seitdem die jungdeutsche Französelei vorübergegangen, wie andere französische Tagesmoden auch vorübergehen, ist es uns mehr und mehr zum Bewußtsein gekommen, daß die Idee des Vaterlandes die Seele aller Kulturarbeit sein müsse und demnach auch das Grundmotiv der Literatur. In diesem Prinzip, welches, richtig gefaßt und richtig angewandt, unserer Universalität keinen Abbruch thut, liegt die Hoffnung auf den Ausbau der Einheit, Macht und Größe unseres Volkes.

Erstes Kapitel.

Der Orient.

Soweit es sprachwissenschaftlicher und historischer Forschung bislang gelungen ist, das über den Anfängen der Geschichte der Menschheit brütende Dunkel mälig zu lichten, darf als feststehend angesehen werden, daß die Ländermassen, welche auf der östlichen Halbkugel zwischen den Stromgebieten des Nil und des Hoangho sich lagern, die Stätten ältester Kultur gewesen sind. Die endgültige Entscheidung der noch immer schwebenden Streitfrage, wo die menschliche Kulturarbeit zuerst angehoben, ob in den Niederungen am gelben Flusse oder im schwarzerdigen Lande des Phtah oder in den Quellgebieten des Indus und Oxus, dürfte noch lange auf sich warten lassen. Vielleicht kann sie, als zuletzt identisch mit der Frage der Abkunft des Menschengeschlechts von einem oder von mehreren Urpaaren, gar nie unwidersprechlich beantwortet werden. Immerhin ist es das Wahrscheinlichste, daß die Kultur der Chinesen und der Aegypter, der Arier (Indier und Iranier) und der Semiten zwar nicht gleichzeitig, aber doch in nicht allzu großen Zwischenräumen und von einander unabhängig sich zu entwickeln begonnen habe, und gewiß ist, daß die Bildung dieser Völker als die älteste dasteht.

Ostwärts also hat sich der Blick dessen, welcher die Geschichte der geistigen Thaten des menschlichen Geschlechtes erzählen will, zuvörderst zu wenden. Dort sind die Quellen zu suchen, aus welchen Ströme von Nationen über den Erdboden ausgegangen. Dort schritt der Mensch am Stabe der religiösen Idee zuerst aus dem Kreise der Thierheit heraus, den Blick himmelwärts hebend, die leuchtenden Gestirne um eine Antwort auf die Räthselfrage seines Daseins anzugehen. Dort zuerst wandelte sich der Mensch vom schweifenden Jäger und Nomaden zum seßhaften Ackerbauer, um auf der Grundlage dieser Lebensweise soziale und staatliche Gesittung, Cult, Kunst und Wissenschaft aufzubauen. Dort demnach, wo zu aller materiellen, ideellen und sittlichen Errungenschaft der Menschheit der Grund gelegt worden ist, hat sich auch die Phantasie zuerst schaffungskräftig geregt, um wie die Wunder des Universums so die Tiefen der Menschenbrust zu beleuchten, die Idee der Religion mythologisch auseinanderzufalten und die Erinnerung an Vergangenes sagenhaft zu gestalten. So sind die Pfade, welche in ältesten Zeiten der menschliche Genius gewandelt, in der Literatur der Orientalen zu suchen und auch zu finden. Denn der Orient ist für uns kein verschlossenes Buch mehr. Von älteren Versuchen, die Siegel desselben aufzuthun, zu schweigen, ist von der Zeit an, wo im vorigen Jahrhundert des be-

rühmten Engländers W. Jones sechs Bücher Commentarien über die asiatische Poesie (Poëseos asiaticae commentar. libr. VI, 1777) veröffentlicht wurden, das Dichterwort: „Fern im Osten wird es helle, alte Zeiten werden jung" — schön in Erfüllung gegangen. Eine emsige Schar von englischen, französischen, italischen, deutschen und russischen Gelehrten hat uns die literarischen Schätze des Morgenlandes mit glücklichstem Erfolge nahe gebracht, als Sprachforscher, Archäologen, Erläuterer und Uebersetzer[1]).

Die ganze Literatur des Orients trägt ein dichterisches Gepräge, weil die Phantasie der Grundcharakter seiner gesammten Geistesthätigkeit ist. Nicht als ob es dieser Literatur an Gefühl, an Geist, an Witz fehlte, aber die Phantasie bleibt, wenn wir die Chinesen ausnehmen, doch immer das übermächtige Motiv alles Dichtens und Denkens der morgenländischen Völker. Diese überreich quillende Phantastik hat die Orientalen mit sehr wenigen Ausnahmen verhindert, das künstlerische Maß und die harmonische Selbstbeschränkung zu finden. Ihrem Phantasie-Ideal fehlt die plastische Fixirung. Sie vermochten nicht zu der Einsicht durchzudringen, daß reinste Schönheit nur in der Umgränzung des Menschlichen zu finden sei. Ein endloses Gewoge zauberhaft dahinhuschender, sich drängender und verdrängender Bilder, Gemälde ohne Schatten und Perspective, ein Zerfließen und Zerflattern der Gestalten ins Nebelhafte, Ungeheuerliche, ein Verflüchtigen alles Wesenhaften und Thatsächlichen in Symbolik und Allegorie, ein Versäuseln des Gedankens in mystischen Dunstwolken, ein Herabsinken des Hohen und Idealen in gemeine Sinnlichkeit und lascive Genußgier, ein orgiastischer Rausch von Wollust und Grausamkeit, dazwischen erhabene Orakeltöne, Sprüche tiefsinniger Weisheit, innige Herzenslaute: — so ist die orientalische Poesie. Im Uebrigen folgte sie, soweit bis jetzt ein Urtheil hierüber möglich ist, überall, wo sie einer selbstständigen Entwicklung genoß, den allgemeinen Entwicklungsgesetzen literarischen Schaffens, welchen zufolge die poetische Aeußerung vor der prosaischen sich bildete, die Volkspoesie als Wegbahnerin der Kunstdichtung voranschritt und innerhalb der letzteren erst die episch-lyrische, dann die strengepische, hierauf die reinlyrische und endlich die dramatische Form zur Gestaltung und Geltung gelangte. Was das Drama angeht, so muß in Betreff desselben freilich sogleich eine Einschränkung gemacht werden, indem selbst die bedeutendsten dramatischen Anläufe der Orientalen, also die der indischen Dramatiker, das Wesen dieser Kunstgattung nicht erreichten. Denn dieses Wesen beruht auf der freien Selbstbestimmung des Individuums und zu solchem Individualismus ist der orientalische Geist nirgends vollständig gelangt. Nicht im Ormuzddienst, selbst im Jahvethum nicht, vom Brahmismus und Buddhismus gar nicht zu reden, und daß vollends der bleierne Fatalismus des Islam nicht geeignet war, die dramatische Poesie zu begünstigen, liegt auf der Hand. Ebenso unzulänglich wie die Dramatik war und blieb die historische Kunst der Orientalen. Ihre Geschichtschreibung ist, mit sehr spärlichen Ausnahmen, nur ein kritikloses Erzählen nach dem Hörensagen, und da der poetische Schmuck im Orient ein wesentliches Zubehör des historischen Styls, so liegt auf der Hand, wie leicht hier das Wesen dem Schein geopfert werden konnte und mußte. Alle morgenländische Historik erinnert daher mehr oder weniger an die Geschichte von jenem tartarischen Chan und seinem Spaßmacher. Der Chan hatte sein Leben und seine Thaten durch seinen Hofhistoriographen beschreiben lassen und gab diesem Werke den Titel „Tausend und eine

[1]) Wir Deutschen besitzen einen Reichthum von Dolmetschungen orientalischer Dichtung, wie ihn kein zweites Volk aufzuweisen hat. Eine sehr umfassende, mit Kenntniß und Geschmack getroffene Auswahl aus diesem Reichthum gibt die „Polyglotte der orientalischen Poesie. In metrischen Uebersetzungen deutscher Dichter." Mit Einleitungen und Anmerkungen von H. Jolowicz. 1853.

Wahrheit", worauf ihm der Spaßmacher als richtigeren Titel „Tausend und ein Märchen" vorschlug, was ihm freilich tausend und einen Streich auf die Fußsohlen eintrug, eine echtorientalische Antikritik einer unliebsamen Kritik.

1.

China.

Die Nationalliteratur eines Volkes ist zugleich Ausfluß und Spiegelung seines Nationalcharakters. Diese Erweiterung des berühmten Buffon'schen Axioms: Le style c'est l'homme! findet auch auf die Chinesen Anwendung. China nennt sich mit Fug das „Reich der Mitte", denn Zweck und Art seiner vieltausendjährigen Kultur war, zwischen Himmel und Erde die rechte Mitte zu halten. Dieser oberste Grundsatz bestimmte den religiösen, sittlichen, sozialen und literarischen Charakter des Chinesenthums. Wir treffen da Nichts von Indiens himmelstürmender Entsagung und Selbstpeinigung, Nichts von des Zoroasterthums tapferem und kampffreudigem Haß des Bösen; da ist Alles glatt, mild, nüchtern, philisterhaft, mittelmäßig; denn „die Tugend liegt in der Mitte", sagt Meng-tse. Maßhalten ist es, was das Universum im Gleichgewicht erhält, weßhalb denn Mäßigung in allen Dingen das Klügste und Beste. So ein chinesisch tugendhafter Philister ist in seiner Art auch so eine niedliche Kleinigkeit wie die chinesische Lackwaaren- und Beinschnitzerei-Fabrikation sie liefert. Der Chinese in seiner Mittelmäßigkeit, hausbackener Gemüthlichkeit und umständlichen Höflichkeit wäre das Urbild eines Fanatikers der Ordnung, falls er überhaupt Fanatiker sein könnte. Jedoch war und ist das chinesische Evangelium der Mittelmäßigkeit weit entfernt, alle seine Bekenner bei seinen Lehren festzuhalten. Im Schlechten und Frevelhaften hat auch China Extreme ausgebrütet. Wir wissen von chinesischen Kaisern, welche einen Zeitvertreib darin suchten, schwangeren Frauen den Leib aufschneiden, ihre Maitressen lebendig sieden, ihre Höflinge rösten zu lassen. Die höheren Stände waren schon frühzeitig durch die Bank verderbt. Weibische Eitelkeit und hofräthlicher Decorationsschwindel, kriechende Niederträchtigkeit nach oben, brutaler Hochmuth nach unten, Falschheit und Heuchelei, Feilheit und Feigheit, Habsucht und raffinirte Wollust, das sind die Früchte, welche die chinesische Sittlichkeit in der Hof- und Beamtenwelt zeitigte.

Unter dem Volke hat mehr Einfachheit und Wahrhaftigkeit sich erhalten; mit einer fast beispiellosen Arbeitsamkeit verbindet sich in diesen Kreisen Genügsamkeit und ein gewisser leichter Lebensmuth, der aber auch leicht in sein Gegentheil umschlägt: Selbstmord ist unter allen Ständen sehr häufig. Als Höchstes schätzt der Chinese das Familienglück. Die Ehe ist ihm ein wichtiger, durch sorgfältige gesetzliche Bestimmungen geregelter Act. Die Frau hat in China eine soziale Stellung und Geltung wie sonst in keinem Lande des Orients. Weibliche Sittsamkeit und Treue wird hoch gepriesen, das leichtverletzbare Wesen echter Weiblichkeit in zarten Bildern dargestellt. Das Verhältniß zwischen Eltern und Kindern ist ein inniges, und wie die Pflicht der Erziehung auf Seiten der Eltern für eine heilige gilt, so auf Seiten der Kinder die Fürsorge für das Alter der Eltern. Familienhaftigkeit und Familienpietät, die Glanzpunkte des Chinesenthums, sind zugleich die bestimmenden Elemente der staatlichen und literarischen Entwicklung desselben. Aber freilich wurden und werden Ehe- und Familienleben stark beeinträchtigt durch

die Vielweiberei der Vornehmen sowie durch das gräuelvoll wuchernde Prostitutionswesen. Als kleinzugeschnitten, gekünstelt, bizarr, verschnörkelt bezeichnen alle denkenden und unparteiischen Beobachter das Wesen der chinesischen Gesellschaft. Man kann die in steifem Zopfstyl sich Bewegende oder vielmehr Beharrende das Rococo der Menschheit nennen. Da der chinesischen Weltanschauung zufolge die irdische Bestimmung des Menschen seine wahre und einzige und ihm die Erde zur Erfüllung seiner Bestimmung angewiesen ist, so findet der Chinese die Verwirklichung seines Ideals im Staat und zwar im chinesischen Staat, welcher als wirklich gewordene Vernunft keinen andern als gleichberechtigt anerkennt. Nur der Chinese ist ein mit Vernunft und Bildung begabter Mensch, weil er chinesischer Staatsunterthan; alle übrigen Völker sind und bleiben Barbaren. Der Staat ist das Abbild des ewigen Zweifachen, Yang (Himmel) und Yn (Erde). Der Kaiser repräsentirt den Himmel, das Volk die Erde. Zwischen Himmel und Erde, d. h. zwischen Thron und Volk bildet die streng-gegliederte Beamtenhierarchie (Mandarinenthum) eine Mittelstufe. Staat und Kirche, Mandarinenthum und Priesterthum sind Eins, das bürgerliche Gesetz ist das Sittengesetz, Gehorsam gegen die Staatsgesetze ist Frömmigkeit.

Die Sage will, um das Jahr 2950 v. Chr. habe Fo-hi unter dem von den Gebirgen Hochasiens nach China herabgestiegenen Volke durch Einführung der Ehe und anderer Ordnungen den chinesischen Staat begründet. Um 2350 v. Chr. habe dann Yao diesen Staat auf patriarchalisch-bureaukratischer Grundlage neu organisirt. Mit dem Yo beginnt um d. J. 2200 v. Chr. die Dynastie Hia und hebt zugleich die stricte Verwirklichung der auf unbedingte Bevormundung des Volkes gerichteten chinesischen Staatsidee an. Da wir erst hier auf historischem Boden stehen, so sehen wir also schon bei den Anfängen seiner Geschichte das chinesische Volk unter die bureaukratische Schablone gebracht. Daraus erklärt sich, daß schon in den älteren und ältesten Ueberlieferungen der Chinesen nicht etwa, wie in denen anderer Völker, das Wunderbare und Heroische vorschlägt, sondern ein praktisch-verständiger Ton, um nicht zu sagen ein nüchtern-philisterhafter. Es ist charakteristisch, daß China eigentlich gar keine Heldensage besitzt. Sogar schon das Dichten und Trachten der Fürsten seiner Sagengeschichte ist viel mehr ein prosaisch-schulmeisterliches als heldenhaftes, civilisatorisch allerdings, aber auch erzpedantisch und bureaukratisch. China's Helden sind Polizeicommissäre, seine Heroologie ist ein Codex von Verwaltungsedicten.

Wie immer es sich mit dem gepriesenen Patriarchalismus des chinesischen Systems in den Urzeiten verhalten haben mag, gewiß ist, dieses System war im 6. Jahrhundert v. Chr. einem so totalen Verderbniß verfallen, daß eine durchgreifende Reform dringend nöthig wurde. Der Reformer fand sich in Kong-fu-tse oder Kong-tse, latinisirt Confucius (550—479 v. Chr.). Im Staatsdienst stehend, beschäftigte sich dieser ausgezeichnete Mann viel mit den alten Ueberlieferungen, sammelte, sichtete, ordnete und ergänzte die alten Schriftdenkmäler der chinesischen Kultur und trat dann, mit diesen Documenten ausgerüstet, als Religions- und Sittenlehrer unter seine verwilderten Zeitgenossen, ganz im chinesisch-conservativen Geist erklärend, daß er nicht als Neuerer komme, sondern nur als Erneuerer des Alten („Ich streue nur, gleich dem Landmann, empfangenen Samen unverändert in die Erde"). Das Loos aller bedeutenden Menschen, Verkennung, Undank, Elend und Verfolgung, wurde auch ihm nicht erspart; aber sein Werk überlebte ihn und die dankbare Nachwelt verehrte ihn als „Fürsten der Weisheit." Unter den Erläuterern und Ergänzern von Kong-tse's Staatsphilosophie stehen Meng-tse (um 360 v. Chr.) und Tschu-tse (um 1150 n. Chr.) voran. Im Gegensatz zu der nationalchinesischen, durchaus auf das Diesseits und die Wirklichkeit gestellten Religions- und Staatslehre des Kong-tse, hatte der

zur nämlichen Zeit lebende Lao-tse eine Sekte gestiftet, deren Grundsätze in dem „Tao-te-king“ niedergelegt sind. Diese Tao-Religion (Vernunftreligion) scheint aus dem Brahmismus entsprungen zu sein. Lao-tse lehrte nämlich, der concreten Vielheit der Dinge liegt eine abstracte Einheit zu Grunde, die Vernunft (Tao, ganz ähnlich dem indischen Tad, Aum, Brahm). Es ist dies die Wurzel aller Wesen, es zweigt sich in die Dinge aus. Aber diese Auszweigung des Tao ist nur eine unwahre, scheinbare, d. h. die Welt der Erscheinungen ist nichtig und durch Verneinung derselben, und durch gänzliches Sichversenken in sich selbst muß der Mensch diese Nichtigkeit, diesen Schein aufheben und zur Wiedervereinigung mit dem Tao nach dem Tode sich reif machen.

Die Urkunden der geistigen Arbeit von Alt-China, wie Kong-tse sie gesammelt und redigirt hat, bilden die heiligen King (Bücher) des Reiches der Mitte. Ihr wesentlicher Inhalt mag an 18 Jahrhunderte älter sein als der chinesische Reformator. Unter diesen King sind an Autorität drei vortretend: 1) der Y-king, dunkle, nachmals moralisch ausgelegte Andeutungen über Entstehung und Wesen der Natur enthaltend; 2) der Schu-king, welcher die alte, auf Yao zurückgeführte, mit politischen Betrachtungen und moralischen Maximen durchflochtene Reichsgeschichte erzählt; 3) der Schi-king, das nationale Liederbuch, dessen älteste Stücke in das 14. Jahrhundert v. Chr. hinauf, dessen jüngste, später hinzugefügte Lieder in das 7. Jahrhundert n. Chr. herab reichen [1]. Der Schi-king enthält in einer Sammlung von 305 Gedichten viel Schönes und er ist eine ganz eigenthümliche, durchaus nationale, lyrische Abspiegelung des chinesischen Lebens. Keine Frage, dieses Liederbuch, weitaus das beste Resultat der geistigen Kultur China's, läßt uns in ein bewegtes, farbenhelles, sinniges Treiben blicken. In klaren, oft majestätisch anschwellenden, dann wieder elegisch trauernden und zuweilen scherzhaft kichernden Liedern und Bildern zeichnet es die Einfachheit, Würde und Anmuth des altchinesischen Volkslebens. In erhabenen Strophen wird das Walten der höchsten Himmelsgewalt geschildert, in reizenden Wendungen das Geplauder der Liebe wiedergegeben oder der hohe Werth weiblicher Reinheit und Tugend gepriesen. Das Schmerzgefühl der Armen und Unterdrückten macht sich laut neben den Klagen verrathener und gebrochener Herzen. Die alte Reichsgeschichte wird in Romanzen lebendig, der patriotische Eifer erhebt sich mit eindringlichen Mahnungen gegen den staatlichen und sittlichen Verfall, Schranzen und Schmarotzer werden satirisch gegeißelt, Weichlinge und Wüstlinge verwünscht, die Lehren alter Weisheit gnomisch zugespitzt und auch Witz und Humor entfalten ihre Schwingen.

Mit dieser im Schi-king niedergelegten Volkspoesie hält die spätere Kunstdichtung der Chinesen keine Vergleichung aus. Das Ideal der Mittelmäßigkeit hatte seine Wirkung gethan, d. h. es hatte in einer starren Stabilität seine Verwirklichung gefunden. Wie die Gesammtbildung, wie alle literarische Thätigkeit, wurde auch die Dichtkunst Sache der bloßen Convenienz, unterworfen einem geisttödtenden Formalzwang, einem dürren und lästigen Ceremoniel. Die Literatur hat unermeßliche Massen von beschriebenem und bedrucktem Papier aufgehäuft, aber geschaffen eigentlich sehr wenig. China, die realisirte Idee des Polizeistaats, ist unter dem Druck bureaukratischer Despotie so verkommen, daß das gesammte

---

[1]) Y-king, ex interpretat. Regis ed. J. Mohl, 1834. Chou-king, trad. par Gaubil, révu par De Guignes, 1770. Chi-king, ex lat. P. Lacharme interpret. ed. J. Mohl, 1830. Schi-king, dem Deutschen angeeignet von Fr. Rückert, 1833. Schi-king, nach Lacharme's lat. Uebertrag. bearb. von J. Cramer, 1844. Ueber die literar. Geschichte der Chinesen, vgl. Schott, die Werke d. chines. Weisen Kong-fu-tse und seiner Schüler, aus d. Ursprache übersetzt; Klaproth, Asiatisches Magazin, Bd. 2; Davy, On the poetry of the Chinese; Rémusat, Mélanges asiatiques und Nouveaux mélanges asiatiques.

chinesische Staatsleben im Frieden und Krieg nur noch eine traurige Komödie. Das Land zeigt recht klärlich, wohin das patriarchalische, auf die väterliche Gewalt basirte Staatsprinzip zuletzt führe. Die Kinder sind herangewachsen, und weil man sie trotzdem seit 2000 Jahren als Kinder behandelte, sind sie kindisch geworden. In Wahrheit, China hat in seiner Verknöcherung etwas Greisenhaft-Kindisches, welches Mitleid erregen würde, wenn die bombastische Bizarrerie, hinter welcher es sich versteckt, nicht gar so lächerlich wäre.

Als Norm- und Formgeber der chinesischen Kunstpoesie, welche beim Mangel einer Heldensage auch kein Epos erzeugen konnte, gelten die beiden Poeten Tu-fu und Li-thai-pe, deren Lebenszeit in das 8. Jahrhundert n. Chr. fiel. Besonders berühmt ist der Erstere, dessen zahlreiche Gedichte, vorwiegend beschreibender Natur, in den Jahren 1059 und 1065 zuerst gedruckt wurden und noch jetzt der ausgebreitetsten Popularität genießen. Die durch Tu-fu und Li-thai-pe eingeführte metrische Gesetzgebung und Poetik gilt noch heutzutage und das Formelle derselben besteht hauptsächlich darin, daß jeder chinesische Vers einen vollständigen Sinn einschließen muß, daß das Uebergreifen des Sinnes aus einem Vers in den andern durchaus untersagt ist und daß neben der Sylbenmessung auch noch der Reim beobachtet wird. Der bis zum Aeußersten getriebene Regelzwang, welcher in der Literatur herrschend wurde, that indessen der Production keinen Abbruch und die Lust, Verse zu machen und Bücher zu schreiben, schien mit der Schwierigkeit nur zu wachsen, wozu noch der Sporn kam, daß in China die literarische Thätigkeit und Auszeichnung von jeher im größten Ansehen stand, zu den höchsten Aemtern befähigte und noch befähigt. Deßhalb ist auch der Held in den zahllosen chinesischen Romanen und Novellen, welche Gattung poetischen Schaffens im neuen China vornehmlich kultivirt wurde, meistens ein Literat, der vor Allem darnach trachtet, die rigorösen Staatsexamina mit Ehren zu bestehen und den Doctorhut zu erwerben, um dann seine kleinfüßige Schöne heimführen zu können, die übrigens ihre Ansprüche nicht allzu hoch spannt, indem sie es sich gewöhnlich gefallen läßt, daß ihr Geliebter neben ihr, der seine Herzensflamme geweiht ist, auch noch irgend ein zweites Mädchen heiratet, welches ihm von seinem Vater oder vom Kaiser zur Gemahlin bestimmt ist. Die Liebe ist in China zwar sehr sentimental, aber daneben auch höchst praktisch und weiß die Forderungen des Herzens ganz wohl mit den Bedingungen einer Staatscarriere in Einklang zu bringen. Uebrigens ist es auffallend, wie sehr die chinesische Novellistik an unsere eigenen sozialen und geselligen Formen erinnert. Die Theevisiten und Punschgelage, das akademische Leben mit seinen Trinkgesetzen, die Doctorhüte und Staatsprüfungen, die Posteinrichtungen, die Hofzeitungen, die Besuche und Soireen, die wohlgeölte, es mit den Mitteln zur Erreichung eines Zweckes nicht eben genau nehmende Moral, das Herrendienern und Protectionswesen, die ängstliche Rücksicht auf das Herkommen, das Heucheln und Schmeicheln, Lügen und Betrügen, die Unterthänigkeit nach oben und die Hoffart nach unten, die gesellschaftliche Fäulniß und der conventionelle Firniß, die sittliche Corruption und die gewissenhafte Beobachtung des Anstands, das Haschen nach Genuß und Effect, die Nichtigkeit der Männer und die Hohlheit der Weiber, die Verzweiflung der Armuth und der Uebermuth des Geldes — tout comme chez nous. Auch in Styl und Form geben uns die chinesischen Romane vielfach Bekanntes, z. B. die in den Text eingewebten Verse, die Eintheilung in Kapitel, die Motti. Die Erfindung ist indessen in diesen Darstellungen meistens arm, die Verwicklung gekünstelt, die Katastrophe prosaisch. Am bekanntesten ist unter uns der von Remusat unter dem Titel „Les deux cousines“ (Verdeutscht unter dem Titel „Die beiden Basen“ Stuttgart 1827) in's Französische übertragene Roman Yu-Kiao-Li geworden, welcher in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geschrieben ist und

die Schicksale des Dichters und Gelehrten Sse-Yup und der Demoiselle Hung-Ju erzählt. Die eingestreuten Genrebilder aus dem chinesischen Leben übertreffen an Interesse die Haupthandlung weit. Was man in der chinesischen Romandichtung durchaus vermißt, ist eine reiche, schöpferisch gestaltende Phantasie; der chinesische Novellist erzählt viel zu trocken, ich möchte sagen viel zu historisch, er kommt nie über die Convenienz hinaus und deßhalb sind auch seine Helden so ordinäre Bursche, seine Heldinnen so hölzerne Anstandsdamen [1]). Freier bewegt sich die Einbildungskraft der Chinesen in ihrem Drama, aber leider meist nur spectakelnd oder possenreißerisch. Ihre Literatur zählt eine Menge von Schauspielen, allein ihre dramatische Kunst befindet sich noch in völliger Kindheit. Ihre Theater sind auf Pfählen erbaute Boutiken, die Gesichter der Schauspieler dick mit allerlei Schminke überschmiert, das Orchester spielt unisono, es fehlt ganz an scenischem Apparat. Soll die Oeffnung einer Thüre dargestellt werden, so macht der Schauspieler eine Gebärde, als öffne er die Flügel derselben, aus einer Bewegung der Schenkel eines Helden muß der Zuschauer erkennen, daß derselbe zu Pferde gestiegen sei, mit der Erscheinung von Dämonen und Gespenstern, mit der Darstellung geschichtlicher Auftritte, Schlachten u. s. f. wird ein gräßlicher Lärm verführt. Neuestens scheint sich die Schauspielkunst in China jedoch einigermaßen gehoben zu haben, wenigstens den Berichten Lay's zufolge, der besonders die Pracht der Costüme und die Richtigkeit der Mimik rühmt [2]). — Die gelehrte Literatur China's ist zu einem ungeheuren Umfang angeschwollen. In zahllosen Bibliotheken sind naturhistorische, mathematische, astronomische und medicinische Bücher aufgestapelt, der encyklopädische Fleiß der chinesischen Gelehrten ist unermüdlich und im vorigen Jahrhundert wurde der Druck eines Werkes begonnen, welches eine Auswahl der Literatur aus allen Zweigen enthalten und zu 180,000 Bänden anwachsen soll. Sehr gerühmt wird die Genauigkeit und Gewissenhaftigkeit der Chroniken und Annalen, welche die Chinesen besitzen, und als Historiker stehen unter ihnen insbesondere Sse-ma-thsian (um 100 v. Chr.), Sse-ma-tsching (um 600 n. Chr.), Sse-ma-kuang (um 1050 n. Chr.) und Matu-an-lin (1300 n. Chr.) in hohem Ansehen.

2.

Indien.

Wenn der mehr dem Verstand als der Phantasie entsprungene Quell der chinesischen Poesie bald zu starrer Mechanik gefror, ohne sich frische Zuflüsse zu eröffnen; zu unmächtig, die beengenden Dämme philisterhafter Stabilität, innerhalb welcher er gefesselt ward, zu durchbrechen, und zu selbstgenügsam, um diese Beschränkung auch nur zu fühlen: so erwartet uns dagegen im alten Indien die

[1]) Eine Sammlung von chinesischen Novellen besitzen wir in den „Contes chinois, trad. par Davis, Thoms, d'Entrecolles," Paris 1827 (deutsch, Leipzig 1827).

[2]) Vgl. Lay's „the Chinese as they are" (deutsch von J. Wilfert, Crefeld 1844), S. 98—108, wo von den dramatischen Spielen der Chinesen in der Gegenwart ausführlich die Rede ist; ferner Klaproth's „Asiatisches Magazin" Bd. 1, S. 66—68 und 91—97. Neben mehreren einzeln von Engländern und Franzosen verdolmetschten chinesischen Theaterstücken besitzen wir in Bazin's „Théâtre Chinois" (Paris 1838) eine ziemlich reiche Auswahl von Dramen des „Reiches der Mitte."

außerordentlichste Macht und Pracht der Phantasie, welche sich aller Formen der Dichtung bemächtigt, im Heldengedicht, Schauspiel, in Lyrik und Didaktik schöpferisch auftritt, dabei aber in schrankenlosester Willkür Himmel und Erde, Göttliches und Menschliches in ein sinnverwirrendes Getümmel zusammenwirft, in welchem die Menschen zu Göttern, Götter zu Menschen, Pflanzen zu beseelten Wesen, Elephanten und Affen zu denkenden, bewußt handelnden Personen werden. Die behäbige Ruhe China's macht in Indien einer maßlosen Beweglichkeit Platz, und wenn dort die verständige Nüchternheit, welche den Grundcharakter von Land und Volk bildet, gar bald in Eintönigkeit und Kleinlichkeit überging, so reißt uns hier eine rastlose Bewegung in einen betäubenden Rausch, in eine athemlose Phantastik hinein, welche zwischen dem Schönen und Unförmlichen, dem Erhabenen und Gemeinen, Anmuthigen und Ungeheuerlichen unsicher umherschwankt und nur selten der Einbildungskraft Ruhe gönnt, um sich an das Herz zu wenden und aus dessen Tiefen einzelne Perlen zu Tage zu fördern. Aber gerade dieses, gerade der Umstand, daß der alt-indische Geist mitten im Taumel der ausschweifendsten Phantasiethätigkeit sich oft plötzlich zu fassen, zu zierlichen Formen, zu goldhaltigen Gedanken zusammenzudrängen vermag, ohne dabei auch nur einen Augenblick seiner productiven Kraft verlustig zu gehen, ist meines Erachtens ein Beweis seines Reichthums, seines Werthes. Die maßvolle Schönheit, die plastische Dichtigkeit und Rundung, welcher wir bei den Werken der Griechen begegnen werden, konnte er freilich nie erringen und mußte deßhalb vom erhabensten Schwung immer wieder zu gestaltloser Zerflossenheit, zu nebelhaftem Unsinn herabsinken, wie ja alle Freiheit, die sich selbst nicht zu beschränken weiß, in Anarchie verläuft. Größe und Erhabenheit, selbst inniges Herzensleben vermag auch die Anarchie zu erzeugen, aber reine Schönheit ist ohne Maß und Gesetz unmöglich. Die Freiheit der indischen Phantasie ist eine anarchische, die der griechischen eine gesetzmäßige.

Die Sprache, in welcher die Geisteserzeugnisse des alten Indiens verfaßt sind, ist das Sanskrit, d. h. die heilige, die vollkommene Sprache, welche seit den Zeiten, in welchen das Land von den siegreich nach Osten vordringenden Mohammedanern unterjocht wurde, eine todte d. h. nicht mehr im gewöhnlichen Leben gebrauchte und verstandene Sprache ist und nur von den Brahmanen erlernt wird, damit sie die heiligen Schriften verstehen. Eine Hauptwurzel des großen Indogermanischen Sprachstamms, ist sie mit der persischen, gothischen, griechischen, lateinischen und lithauischen Sprache verwandt und die Mutter einer Masse von Volksdialekten, die jetzt in Indien gebräuchlich, von der Schriftsprache aber oft so verschieden sind, daß in manchen Gegenden Sanskritinschriften ohne Weiteres als unentzifferbar gelten. Aus dem Reichthum, der Geschmeidigkeit, Vielseitigkeit und dem wohlgeregelten Bau dieser Sprache hat man, auch abgesehen von den in derselben verfaßten Schriftwerken, mit Recht auf die hohe Kultur des alten Indiens geschlossen, bevor dieselbe durch die mohammedanische Invasion und Bejochung in ihrer ferneren Entwicklung nicht nur gehemmt, sondern auch in Verwilderung aufgelöst wurde[1]). Von dieser Bildung geben außerdem die zahllosen Ruinen Ostindiens und seiner Inseln Zeugniß, sowie die Nachrichten, welche sich bei Herodot, Arrian und anderen Schriftstellern der Griechen,

[1]) Ueber das Kulturleben Altindiens, mit Inbegriff der literarischen Thätigkeit, sind zu vergleichen: Fr. Schlegel, Ueber die Sprache und Weisheit der Indianer; A. W. Schlegel, Indische Bibliothek; Bohlen, Das alte Indien; Ben-fey, Indien (in der Ersch- und Gruber'schen Encyklopädie); Lassen, Indische Alterthumskunde; Rhode, Die religiöse Bildung der Hindus; Weber, Vorlesungen über die indische Literaturgeschichte; Weber, Indische Studien; Roth, Zur Geschichte und Literatur des Veda; Duncker, Geschichte d. Alterthums, 2. A. II, 1—296. Außer den gelegentlich im Texte namhaft gemachten Verdeutschungen indischer Poesie seien hier genannt Holtzmann's Indische Sagen, 2 Bde.; Hoefer's Indische Gedichte, 2 Thle.; Meier's Classische Dichtungen der Indianer, 3 Thle.

bei den ältesten arabischen Dichtern und in den Berichten alter Seefahrer und Reisenden, Vasco de Gama, Marco Polo und Anderer, finden. Ganz zweifellos aber wird das Vorhandensein einer hohen Bildung im alten Indien durch den reichen Literaturschatz, dessen Fülle in Europa zuerst durch die reiche Sammlung von Sanskritschriften bekannt wurde, welche der verdienstvolle Colebrooke i. J. 1816 nach England brachte, und der seither von Jahr zu Jahr europäischen Augen mehr und mehr erschlossen worden ist. Mit dieser erweiterten Kenntniß befestigte sich die schon geäußerte Ansicht, daß über alle geistige Thätigkeit Alt-Indiens die Phantasie eine wahrhaft zügellose Oberherrschaft führte. Daher auch in der indischen Literatur die ganz unverhältnißmäßige Begünstigung der poetischen Formen auf Kosten der Prosa, eine so weit gehende Begünstigung, daß nicht nur die heiligen Schriften der Inder, sowie ihre Gesetze, ihre Sagen zum weitaus größten Theil in Versen geschrieben sind, sondern auch ihre Lehrbücher der Grammatik, Geschichte, Mathematik, Medicin und Geographie, während ihre Philosophie geradezu Lehrdichtung ist. Ihre ganze Kulturarbeit verwandelte sich in Poesie, deren formelle Ausbildung darum auch eine beispiellose gewesen ist. Keine andere Sprache, selbst die deutsche nicht, kommt an Anzahl und kunstvoller Mannigfaltigkeit der Versmaße dem Sanskrit gleich. Bei dieser ungezügelten Vorliebe für dichterische Anschauungen und Formen konnte es nicht ausbleiben, daß in Indien die Einbildungskraft zu einer krankhaften Ueppigkeit vergeilte, welcher zufolge die indische Literatur — im Ganzen und Großen, wohlverstanden! — aller Vernunft Hohn spricht und Trotz bietet. Schon die kolossale Willkür, womit die indische Einbildungskraft mit der Chronologie umgeht, kann dies darthun. Die Durchschnittsdauer vom Leben der Frommen und Heiligen beträgt da 80—100,000 Jahre. Der erste König, der erste Einsiedler und erste Heilige der indischen Mythengeschichte brachte es sogar zu einer Lebensdauer von 8,400,000 Jahren[1]). Bei einer solchen mit ganz sinnloser Verehrung für das Alterthum verbundenen Hyperbelhaftigkeit ist es ganz in der Ordnung, daß die Inder alles Bedeutende in unvordenkliche Zeitfernen zurückzusetzen lieben. Nach ihrer Berechnung ist z. B. das Gesetzbuch des Manu ungefähr zwei Milliarden Jahre alt, während die nüchterne europäische Kritik demselben nicht einmal ein Alter von 3000 Jahren zugesteht. Wie dieses Spiel mit Zahlen, so ist auch das indische Spiel mit Begriffen ins Monströse, Fratzenhafte gesteigert. Eine Märchenstimmung beherrscht Alles. Diese Stimmung ist aus dem indischen Religionsprinzip erwachsen, aus einem Pantheismus, welcher den Unterschied zwischen Beseeltem und Unbeseeltem, zwischen Mensch, Thier und Pflanze aufhebt und in seiner letzten Consequenz die Welt überhaupt als einen Schein ansieht, zu welchem sich auseinanderzufalten die göttliche Urkraft (Mahan-Atma, Tad, Aum, das Brahma) nur durch Bethörung vermocht wurde, indem sich in ihm der mythisch als Weltmutter Maja vorgestellte Zeugungstrieb regte. Von der Maja berückend umgaukelt, entfaltete sich das Brahma zur Welt; allein hiemit versündigte sich die göttliche Ursubstanz an sich selbst, folglich existirt die Welt nur unrechtmäßig, folglich existirt sie eigentlich gar nicht: sie ist nur ein Traumbild, ein Phantom. Nachdem sich die indische Weltanschauung zu dieser Abstraction hinausgeschwindelt, war sie im eigentlichen Sinne des Wortes Weltschmerz, wie in einer Episode des Mahabharata ausdrücklich gesagt ist[2]). Den Weltschein, den Weltschmerz mälig zu vernichten ist die Aufgabe der Askese. Aber mit dieser Forderung der Entweltlichung, Entmenschung tritt der Liebestrieb, die

[1]) Asiatic researches, IX, 305.

[2]) Schmach dem Leben, dem wehvollen, bestandlosen in dieser Welt!
Wurzel des Leids ist's, abhängig, mit Drangsalen erfüllet ganz;
Ein gewaltiger Schmerz haftet am Leben, Leben ist nur Leid!

Zeugungslust in Conflict und so schwankt das indische Bewußtsein und seine Ausprägung in der Literatur unablässig zwischen Wollusttaumel und Bußqual.

Wie schon angedeutet worden, machten die Ahnen der Hindus einen Zweig der großen indogermanischen Völkerfamilie aus, zu welcher auch die sogenannten pelasgischen Nationen (Hellenen und Italiker), sowie die Germanen, Kelten und Slaven gehören. Zur Zeit, wo die Indogermanen noch in ihren Ursitzen nördlich von Kabul und dem Pendschab im Gebirgsland des Hindukusch (Paropamisos) weilten, mögen die nachmaligen Inder, das Sanskritvolk, mit den nachmaligen Baktrern, Medern und Persern, dem Zendvolk, noch einen Stamm gebildet haben. Bei der großen indogermanischen Auswanderung theilte sich dieser Stamm. Das Zendvolk wanderte südwestlich, das Sanskritvolk südöstlich, in das Thalgebiet des Indus, von wo es sich weiter in das Gangesgebiet verbreitete. Es ist wahrscheinlich, daß die erobernden Einwanderer den Namen Arier (Arja, Herren, Gebieter) erst im Gegensatz zu den von ihnen unterworfenen Ureinwohnern Indiens angenommen haben. Die Keime ihrer Bildung, ihrer religiösen und sozialen Vorstellungen und Einrichtungen hatten sie aus ihrer Urheimat mitgebracht, aber diese Keime mußten sich nun den neuen Verhältnissen des Volkes analog entwickeln. Die auf einfachen Naturdienst basirten religiösen Anschauungen der Ost-Arier gestalteten sich zu dem theologischen und sozial-politischen System des Brahmanismus in dessen verschiedenen Entwicklungsphasen und diesem Gange folgte das ganze Kulturleben, also auch die Literatur. An der Spitze derselben stehen die Veda's, welche wir daher zunächst ins Auge fassen, um uns sodann der Epik, Lyrik, Dramatik und Didaktik zuzuwenden.

1) Die vedische Poesie. Veda bedeutet Wissen, hat aber später die Bedeutung von Offenbarung erhalten, weil die Inder in den vier Sammlungen vedischer Schriften — Rigveda, Samaveda, Yajusveda und Atharaveda — das geoffenbarte Wissen, ihre canonischen Hauptreligionsurkunden verehren. Jeder dieser vier Veden enthält Hymnen, theologische Erörterungen derselben, liturgische Formeln und rituale Vorschriften. Dieser Inhalt veranschaulicht deutlich das Werden und Wachsen des indischen Gottesbewußtseins; er läßt uns die stufenweise Ausbildung Indiens vom patriarchalischen zum complicirt-hierarchischen Staatswesen mitansehen. Am bedeutendsten ist der Rigveda (ed. M. Müller 1849—54. Vgl. Hoefer, Ind. Ged. I, 1 fg. II, 1 fg.). Auch in poetischer Beziehung, denn seine die alten Naturgötter feiernde Hymnik verkündet in erhabener Einfachheit das tiefe Naturgefühl, welches der indogermanischen Rasse überall eigen, wo es durch eine ausgeartete Civilisation noch nicht getrübt und abgestumpft ist.

2) Die epische Dichtung. Mit der Göttersage, wie die Veden sie geben, verband sich in dem Maße, in welchem die Eroberung der Gangeshalbinsel durch das Sanskritvolk vorschritt, die Heldensage und aus dieser entwickelte sich das indische Epos. Die Form desselben ist ein eigenthümliches Versmaß, das Slokas, welches Metrum von vorherrschend jambischem Rhythmus aus einem Doppelvers (Distichon) von je sechszehnsylbigen Versen besteht, deren jeder in der Mitte durch einen Einschnitt (Cäsur) getheilt ist. Den Gang der Entwicklung des indischen Epos hat man sich dem aller alten Epik entsprechend zu denken. An den ursprünglichen, durch mündliche Ueberlieferung gewonnenen Kern einer Heldensage schlossen sich mälig weitere an. Die einzelnen Sagen wurden dann von Rhapsoden im Detail ausgeführt und allmälig zu epischen Cyklen zusammengearbeitet. Spätere Sänger erweiterten diese Sagen- und Liederkreise nach allen Seiten hin, und in dem Verhältniß, in welchem die echte epische Tradition erlosch, wurden von Sammlern und Redactoren der späteren Zeit mehr und mehr Zusätze und

Episoden in die alten Gedichte hineingeschoben, oft dem ursprünglichen Inhalt ganz Fremdartiges, ja sogar Widersprechendes. So sind denn auch die zwei berühmtesten Epen der Indier, das Mahabharata und das Ramajana, zu riesenhaftem Umfang angeschwollen; dieses zu 24,000, jenes zu 100,000 Sloken. Die frühesten Urheber, wie die spätesten Ordner oder vielmehr Verwirrer dieser Heldengedichte sind unbekannt; denn daß das erstere einem gewissen Vjasa, das zweite einem gewissen Valmiki zugeschrieben wird, ist ganz bedeutungslos, weil der historischen Begründung völlig entbehrend. Sicher dagegen ist, daß dem indischen Epos der abschließende und vollendete Künstler gefehlt hat, wie das griechische ihn gefunden und theilweise auch das deutsche (Nibelungen und Gudrun). Was das Alter der beiden großen indischen Epen angeht, deren wesentlichen Gehalt aus der späteren episodischen Ueberwucherung desselben herauszuschälen ein Deutscher mit kundiger Hand übernommen hat [1]), so reichen ihre Anfänge unzweifelhaft in die frischeste Heldenzeit des Sanskritvolkes hinauf. Namentlich deuten auch Frauengestalten dieser Epik, wie die Sita, die Damajanti und die Savitri, auf eine Zeit, wo die Werthung echter Weiblichkeit noch nicht in üppiger Vielweiberei untergegangen war. Der Kern des Mahabharata ist ohne Zweifel älter als der des Ramajana, weil dort das Urzeitlich-Heroische, hier das Dogmatisch-Brahmanische überwiegt. Wir besitzen aber beide Epen nur in einer Gestaltung, welche nicht weiter hinaufreicht als in die ersten Jahrhunderte vor Christus, was sich aus der unsäglich breiten theologisch-hierarchischen Verwässerung des epischen Grundstoffes ergibt.

Das Mahabharata (das große Bharata, d. i. Träger oder Sänger, ein Titel, der keinen rechten Sinn gibt) — erzählt in seinen echtesten und ältesten Bestandtheilen die Sage vom Untergange des Heldengeschlechts der Kuravas durch das Geschlecht ihrer Gegner, der Pandavas. Um diesen, noch dazu in der jetzigen Form des Gedichts in hierarchischem Sinne entstellten und gefälschten Kern hat sich eine ungeheure Hülfe von Episoden angehäuft. Einige derselben sind freilich sehr bedeutend, theils durch dichterische Schönheit, theils durch philosophische Eigenthümlichkeit. In der Gattung der ersteren ragen vor allen hervor das außerordentlich zarte und herzinnige, nach dem Namen seiner Heldin betitelte Gedicht von der Savitri (deutsch von Rückert und von Holtzmann) und das kleine Epos von Nalas und Damajanti (deutsch von Kosegarten, Bopp, Rückert, Meier, Holtzmann), von welchem A. W. Schlegel ohne Uebertreibung geurtheilt hat, daß es „an Pathos und Ethos, an hinreißender Gewalt der Leidenschaften wie an Hoheit und Zartheit der Gesinnungen schwerlich übertroffen werden könne". Die weitaus bedeutendste der philosophischen Episoden des Mahabharata ist die Bhagavatgita, welche zwar auf eine höchst barocke und geschmackwidrige Weise dem Heldengedicht dergestalt einverleibt ist, daß das in achtzehn große Abschnitte zerfallende Gedicht im Angesicht der beiden in Schlachtordnung gestellten und zum Angriff bereiten Heere vorgetragen wird, allein an und für sich alle Achtung verdient. Die Bhagavatgita, in Indien fast so hoch angesehen wie die Veda's, trägt in einem ernsten, gehaltenen und einfachen Style die Lehre von der Unwandelbarkeit des Einen und Ewigen und von der Nichtigkeit der zeitlichen Erscheinungen vor. Sie gewährt demnach eine vollständige Uebersicht der höheren indischen Religionsansichten und ist als eine Hauptquelle dieser uralten Metaphysik zu betrachten, weßwegen ihr auch in Europa große Aufmerksamkeit zu Theil

---

[1]) Holtzmann: „Rama", 1843. Holtzmann: „Die Kuruinge", 1846. Der Genannte hat in diesen und seinen übrigen Dolmetschungen indischer Epik das Slokas auf eine, wie mir scheint, sehr glückliche Weise dem deutschen Ohr angeeignet.

wurde [1]). — Das Ramajana (d. i. der Wandel Rama's), von welchem in dem Gedicht selber geschrieben steht:

So lange die Gebirge steh'n und Flüsse auf der Erde sind,
So lange wird im Menschenmund fortleben das Ramajana —

wird von den Hindus als ein Heiligthum angesehen, dessen Lectüre ein verdienstlicher Act ist und reinigend und entsündigend wirkt, denn:

Wer immer trinkt, so lang er lebt, des Ramajana Göttertrank,
Nimmer satt, der sei mir gegrüßt als frommer Weiser, rein von Schuld.

Die Idee des Gedichts, auch aus ihrer pfäffischen Verdunkelung immer wieder siegreich aufleuchtend, ist eine wahrhaft großartige: die Nichtigkeit der rohen physischen Kräfte vor der sittlichen Macht. Der Held ist Rama [2]). Er wird als die siebente Fleischwerdung (Incarnation) des Gottes Vishnu (bekanntlich die

---

[1]) Als kurze Probe stehe folgende Schilderung eines echten Weisen und Frommen hier nach Fr. Schlegel's Uebersetzung:

Wie am windlosen Ort ein Licht, nicht sich bewegend, dies Gleichniß gilt
Von dem Frommen, der sich besiegt, nach Vollendung des Innern strebt.
Da, wo das Denken freudig wirkt, durch der Frömmigkeit Trieb bestimmt,
Wo er den Geist im Geiste schaut, in sich selber beglückt ist er.
Wer das unendliche Gut, was übersinnlich der Geist ergreift,
Dorten erkennt, mit nichten weicht standhaft der von der Wahrheit ab.
Welches erreichend, er kein Gut höher noch achtet je, als dies,
Worin durch Leiden, noch so groß, standhaft er nicht erschüttert wird.
Immer mehr freu' er sich der Gesinnung, die standhaft ist.
In sich selbst fest den Geist stellend, sinn' er nichts Anderes fürder mehr.
Wohin immer der Geist wandert, der leichte, unbeständige,
Von da dieses zurückhaltend, stell' er sich in die Ordnung fest.
Jener, der ruhig so gesinnt, des Frommen höchstes Gut und Glück
Erreicht er, alles Scheins befreit, Gottes Wesen von Flecken rein.
Immer vollendend sein Innres, wird der Fromme von Sünde frei,
Berührt Gott in der Seligkeit und genießt ein unendlich Gut.
In allen Wesen das Selbst, sieht wieder die Wesen all' im Selbst,
Welcher wiedervereinten Sinns Alles mit gleichem Muthe schaut.
Wer nur mich überall erblickt und wer Alles erblickt in mir,
Nimmer werd' ich von dem fern sein, noch wird von mir er je getrennt.
Wer den Allgegenwärt'gen, mich, verehrt und fest an der Einheit hält,
Wo immer auch wandeln mag, wandelt der Fromme stets in mir.

[2]) Er wird in einem von Fr. Schlegel (Sprache und Weisheit der Indier S. 238 ff.) übersetzten Bruchstück des Ramajana also geschildert:

Ikshvakus' Stamm hat ihn gezeugt, Rama heißt er im Menschenmund,
In sich selbst herrschend, großkräftig, stralengleich, weit berühmt und stark;
Weise, der Pflicht getreu, glücklich, der jeden Feind bezwingt,
Der großgliedrig und starkarmig, muschelnackig und backenstark,
Von mächtiger Brust und bogenfest, der Feinde Scharen bändigend;
Deß Arm zum Knie hängt, hoch von Haupt, er, der stark, wahrer Tugend reich,
Gleichmüthig, schöngegliedert ist, herrlicher Farb' und würdevoll,
Von festem Bau und großem Aug', Günstling des Glücks und schön zu seh'n;
Wohl das Recht kennend, wahr strebend, seines Zornes Meister, Herr des Sinns.
Der Weisheit tiefgedacht besitzt, rein, mit Heldengewalt begabt,
Schutz und Retter des Weltenalls, Gründer, Erhalter auch des Rechts;
Alle Glieder der Schrift wissend, aller Bücher wohl kundig auch,
Aller Schrift Deutung grundgelehrt, tugendreich, der im Glanze stralt;
Allen Menschen beliebt, bieder, von Geist heiter und hochgelehrt,
Stets die Guten sich nachziehend, wie zum Meere eilt der Ströme Lauf.
Er, der wahr, gleich und gleichmüthig, der einzig und hold von Ansehn ist,
Rama stehend am Tugendziel, Kausalya's Lieb' und hohe Lust.
Freigebig wie das Weltmeer ist, standhaft gleich wie der Himavan (Himalaya),
Vishnu ähnlich an Heldenkraft, standhaft so wie der Berge Herr (Shiva),
Zornflammend wie das Weltfeuer und im Dulden der Erde gleich,
Spendend wie der Reichthumsgott, Zufluchtsort dessen, was wahr und recht.

zweite Person der indischen Dreieinigkeit Brahma, Vishnu und Shiva) angesehen und seine Erscheinung in der Zeitlichkeit ward veranlaßt durch die Klagen, welche zu Brahma aufstiegen über die Wütherei des Riesen Ravanas, Königs zu Lanka (Ceylon) und seiner Gesellen, deren Vermessenheit so weit ging, daß sie selbst den Indra, den Gott der Luft und König der guten Genien, zu bekriegen wagten. Um diesen Unthaten ein Ende zu machen, faßt Vishnu den schon öfters ausgeführten Entschluß, Menschengestalt anzunehmen, und zwar diesmal als Sohn des Dasharata, der zu Ayodhya (Audh) König war und dem nun von seiner Gemahlin Kausalya Rama geboren wurde, während ihm drei andere Gattinnen drei andere Söhne gebaren, worunter auch Bharata. Rama sollte als der Erstgeborene den väterlichen Thron erben, allein Bharata's Mutter, Koika, weiß es durch Intriguen dahin zu bringen, daß Bharata zum Thronfolger erklärt und Rama verbannt wird. Rama zieht in die Wildniß, wohin ihm sein treuer Bruder Lakshmana und seine Gattin Sita folgen. Aus Gram über die Entfernung seines Erstgeborenen stirbt Dasharata und Bharata soll den Thron einnehmen. Allein er weigert sich dessen, geht zu Rama in die Wildniß und begrüßt den Rama als König. Dieser nimmt indessen die Krone nicht an, sondern überträgt dieselbe dem Bharata und macht sich daran, die bösen Riesen zu befehden, zu welchem Zweck Indra ihm Waffen verleiht. Er tödtet viele der Feinde, worüber sich der Riesenkönig Ravanas höchlich erbost. Er sinnt auf Rache, entführt mit List Rama's Gattin Sita und tödtet den wunderbaren Geier Jayechus, der Rama's Behausung bewacht. Rama verbrennt den Leichnam des Geiers und aus dem Holzstoß hervor ertönt eine Stimme, welche dem Rama andeutet, was er zu thun habe, um mit seinen Feinden fertig zu werden. Er schließt, dieser weissagenden Stimme folgend, ein Bündniß mit den zwei wunderbaren Affenkönigen Hanuman und Sugriva und tödtet mit Hülfe des Letztern seinen furchtbarsten Feind, den Riesen Bali. Hanuman aber schwimmt durch's Meer nach Lanka hinüber, verbrennt die Stadt, bringt viele Riesen um und befreit die Sita. Hierauf gibt Samudra, der Meeresgott, dem Rama den Plan eines Brückenbaus an die Hand, welcher dann auch durch die Affen ausgeführt wird. Auf dieser Brücke führt Rama sein Heer nach Lanka hinüber, erschlägt den Ravanas und findet seine Sita wieder, welche ihm die Bewahrung der ehelichen Treue durch die Feuerprobe beweist. Dann eilt Rama nach Nandigrama, wo er mit seinem Bruder Bharata vereint in Glanz und Herrlichkeit herrscht und das goldene Zeitalter über sein Land und Volk heraufführt. — An diese Haupthandlung des Ramajana schließen sich viele Episoden an, aus welchen sich besonders zwei durch Bedeutsamkeit und Schönheit hervorheben. Die erstere derselben behandelt die Herabkunft der Ganga (deutsch von A. W. Schlegel), als welche der heilige Gangesstrom personifizirt erscheint, zur Erde, was sie in Folge eines von Seiten Brahma's an sie ergangenen Befehls that, um vom Himmel aus über die Gipfel der Gletscher und Wälder des Himalaja zur Erde und von da in die Unterwelt hinabzufallen und dort die Gebeine von 60,000 erschlagenen Helden mit ihrer Flut zu entsündigen. Diese Episode eröffnet uns auch einen belehrenden Blick in das altindische Bußwesen, welches, obwohl vielfach mit der christlichen Askese zusammenklingend, doch wieder ganz eigenthümliche Seiten darbietet. Die indischen Büßer hatten bei ihren fabelhaften Bußübungen immer bestimmte, oft sehr weltliche Zwecke im Auge und unterzogen sich den Büßungen keineswegs um der Büßungen selbst willen. Wie in der Episode von der Herabkunft der Göttin Ganga durch die mehrere Generationen hindurch währende Buße eines Königshauses das Herabfallen der Göttin erzwungen wird, so büßt sich in der zweiten, die Büßungen des Viswamitra betitelt (von Fr. Bopp in seinem „Conjugationssystem der Sanskritsprache" im Auszug übersetzt), der König Viswamitra förmlich aus seiner Kaste in die

höhere, in die Brahmanenkaste hinauf, setzt mit seiner Büßerkraft Himmel und Erde in Schrecken und Noth und macht die ganze Weltordnung wanken. Dieses Gedicht ist, wie nicht leicht sonst eines, im Stande, die Kühnheit und Ungeheuerlichkeit der indischen Phantasie zu zeigen, weßhalb wir einen raschen Blick auf seinen Inhalt werfen wollen. Nachdem der König Viswamitra mehrere tausend Jahre in Glanz und Ruhm regiert und die Erde als Eroberer durchzogen hatte, begab er sich endlich zu den Einsiedlern in die Wildniß, wo auch der heilige Büßer Wasischta mit seinen Schülern sich aufhielt. Dieser Heilige läßt dem König und seinem ganzen Heergefolge eine treffliche Bewirthung zu Theil werden vermittelst seiner Zauberkuh Sabala, welche alle verlangten Speisen im Augenblick herbeihext. Den König befällt großes Gelüste nach dem Besitz dieser wunderbaren Bestie und er bietet dem Wasischta dafür goldene Ketten und Peitschen, vierzehntausend Elephanten, achthundert Wagen von Gold, elftausend Pferde von edler Race und eine Million Kühe. Vergebens. Da nimmt der König die Sabala mit Gewalt. Allein diese tödtet ihm tausend Krieger, kehrt zu Wasischta zurück, erzeugt durch ihr Gebrüll Horden von allerlei Ungethümen, welche die Kriegsmacht Viswamitra's zu Grunde richten, während Wasischta mit der Glut seiner Andacht hundert fürstliche Häuptlinge zu Asche brennt. Allein und verlassen, mit Schimpf und Schmach muß Viswamitra abziehen, verzweifelt jedoch nicht, sondern beschließt durch Bußübungen sich Macht über den heillosen Kuhbesitzer und Rache zu verschaffen. Er geht in die Klüfte des Himavan und fängt seine Büßungen an. Der Gott Indra erscheint ihm und gewährt dem Bittenden die göttliche Geschoßkunde, welche er sogleich zu einem Racheversuch verwendet, indem er mit brennenden Himmelspfeilen Wasischta's Einsiedelei beschießt. Allein der Einsiedler schlägt alle diese Geschoße mit seinem einfachen Brahmanenstab zurück, und als Viswamitra endlich sogar den Brahmapfeil abdrückt, welcher die drei Welten beben macht, parirt Wasischta auch diesen. Höchst verdrüßlich und gedemüthigt faßt der König den Entschluß, sich zum Brahmanen aufzubüßen, um als solcher seiner Rache genügen zu können. Nachdem er tausend Jahre lang gebüßt, verleiht ihm Brahma die Würde fürstlicher Weisheit. Nach abermals tausend Jahren Buße besuchen ihn ehrfurchtsvoll alle Götter und Brahma gibt ihm den Titel: Bester der Weisen. Wiederum büßt er tausend Jahre, und nachdem er zwischenhinein mit der Nymphe Menaka, welche ihm die Götter zur Verlockung gesandt, die Sakuntala erzeugt hatte, geht er nach Osten zu und verharrt tausend Jahre in völligem Schweigen. Dann wird er regungslos wie ein Baumstamm und alles Zorns verlustig. Nach tausendjährigem Fasten will er zuerst wieder eine Schüssel Reis essen, schenkt aber dieses Gericht einem bettelnden Brahmanen, der ihn darum anspricht. Jetzt enthält er sich ein ferneres Jahrtausend lang sogar des Athmens. Da bricht Dampf aus seinem Haupte hervor, Entsetzen durchdringt die drei Welten, die niederen Gottheiten werden um ihre Existenz besorgt; von den Wirkungen solcher Buße betäubt, flüchten sich die Heiligen und Genien zum Weltvater Brahma, sprechend: Zerrüttet sind die Räume alle und Nichts wagt sich mehr zu zeigen; die Meeresfluten brausen wild auf, die Berge wanken, der Erdkreis zittert, der Winde Wehen stockt; die Menschen werden gottesleugnerisch, der Sonne ist ihr Licht geraubt durch den von dem Büßer ausgehenden Glanz; rette der Götter Reich, o Brahma, bevor er die drei Welten mit dem Feuer des Untergangs verzehrt! Auf dieses hin gewährte Brahma des Büßers Wunsch und verlieh ihm die Brahmanenwürde, worauf er sich, statt an Wasischta Rache zu nehmen, mit diesem versöhnte, weil er in seiner jetzigen vollkommenen Seelenverfassung dem Rachegefühl gar nicht mehr zugänglich war. Die eigentliche Moral hievon ist: die Kirche steht über dem Staate, der Priester über dem König, der Brahman über dem Kschatrija.

Mit dem Mahabharata und Ramajana war die epische Thätigkeit der Indier noch lange nicht erschöpft. Die in diesen beiden kolossalen Epen, besonders in dem erstern, enthaltenen Mythenkreise wurden im Sinne der brahmanischen Hierarchie episch-didaktisch in's Unendliche ausgesponnen und so entstanden die 18 Legenden-Compilationen, welche unter dem Namen der **Purana** bekannt sind und mitsammen 800,000 Doppelverse enthalten sollen. Mitunter findet sich in diesem Wust eine Perle, wie z. B. die reizende, höchst zierliche Episode vom weisen Kandu im Brahmapurana eine ist (deutsch von Hoefer, Ind. Ged. I, 43 bis 63). Im Gegensatze zu der theologischen Epik der Purana sehen wir in den Werken der späteren epischen Dichtung einen freieren künstlerischen Geist walten. Die Stoffe bleiben im Ganzen dieselben, aber die Behandlung derselben geschieht weit mehr im poetischen als im hierarchischen Interesse. Diese Kunstepik scheint begonnen zu haben, nachdem im 6. Jahrhundert v. Chr. die buddhistische Bewegung das abgestandene Kulturleben Indiens wieder aufgefrischt hatte. Zwar gelang es der orthodox-brahmanischen Kirche den Buddhismus als eine Ketzerei zu verdrängen, wenigstens aus Vorder-Indien, indessen entwickelte sich doch auch hier aus der Aufrüttelung der Geister durch den bestandenen Kampf eine neue Epoche der Bildung, deren Glanz zu bezeichnen man nur den Namen **Kalidasa** zu nennen braucht.

Dieser große Dichter ist der Chorführer der indischen Kunstpoesie, wie sie nach dem Vorüberbrausen des buddhistischen Sturms an den Höfen mächtiger, feinerem Lebensgenuß zugewandter Fürsten ihre Ausbildung fand. Leider tappen wir hinsichtlich der Lebenszeit Kalidasa's noch immer ganz im Dunkeln, denn die Ansicht, es habe derselbe mit noch acht anderen berühmten Poeten um 56 v. Chr. am Hofe eines Königs des Namens Vikrama gelebt, hat sich bei näherem Zusehen als eine illusorische herausgestellt und die Vermuthung, daß er einige Jahrhunderte nach Christus gelebt, hat zwar Manches für sich, aber unseres Wissens noch keinen unwiderleglichen Beweis. Gewiß ist nur, daß Kalidasa sein dichterisches Genie in allen Hauptformen der Poesie glänzend bewährte. So auch im Epos — es existiren von ihm drei größere epische Dichtungen: Raghuvansa, Kumarasanbhava und Nalodaja — wo er freilich des allen indischen Kunstpoeten anhaftenden Fehlers der Ueberkünstelung sich nicht enthalten hat. Neben Kalidasa thaten sich in dieser romantischen Epik, denn so kann man dieselbe im Gegensatze zu der früheren volksmäßig-heroischen und der auf diese folgenden theologisch-hierarchischen bezeichnen, hervor **Bharavi**, **Magha**, **Bhatti** und Andere.

3) **Die Lyrik.** Die religiöse Begeisterung, wie sie in den Hymnen der Veden weht, ist in der späteren Lyrik erloschen. Aber dafür entfaltet diese die farbenprächtigste Naturmalerei und eine tropisch-heiße Liebesglut, an welche freilich der Maßstab unserer sittlichen Begriffe nicht gelegt werden darf. Für den europäischen Geschmack wird in der indischen Erotik doch gar zu viel aus Liebe gekratzt und gebissen und die von den indischen Erotikern mit so großer Vorliebe betonten Nägelmale an den Brüsten der Geliebten kommen uns nicht eben schön vor. Auch das ewige Betonen der sinnlichen Reize des Weibes, dieses unvermeidliche Anpreisen der „Hüftenschwere" und „Busenfülle", diese immer wiederkehrenden Schilderungen der bis zur Raserei gehenden Wollustkämpfe ermüden uns. Allein abgesehen davon hat die indische Lyrik doch sehr viel Reizendes geschaffen. Ihr größter Vorzug besteht in der sinnigen Art, womit sie ihre Lieder von der Liebe Lust und Leid mit herrlichen Bildern aus dem Naturleben schmückt, und dieser Vorzug erscheint wieder bei **Kalidasa** am glänzendsten. Die Lyrik dieses Dichters ist stark mit beschreibenden Elementen versetzt, aber er versteht es, Gefühl und Description zur anmuthigsten Harmonie zu verschmelzen. So in seinem lyrischen Cyclus Ritusanhara (die Versammlung der Jahreszeiten, deutsch

von Hoefer, J. G. I, 65 fg.), so in seiner berühmten Elegie Meghaduta (der Wolkenbote, deutsch von Müller, Jolowicz's P. d. o. P. 187 fg.), dem weitaus seelenvollsten aller indischen Gedichte. Ein schönes Seitenstück dazu ist die Elegie „der zerbrochene Krug“ von Ghatakarpara (Hoefer, II, 129), wogegen in dem Abschiedslied „An die Geliebte“ von Tschaura (Hoefer, I, 117) der volle Brand, um nicht zu sagen die volle Brunst indischer Erotik flammt. Voll anmuthiger Eleganz spielt diese in den erotischen Epigrammen des Amaru, von welchen Rückert eine allerliebste Blumenlese gedolmetscht hat (Musenalmanach für 1831). Mit der Lyrik ist die Idyllik eng verbunden. Als Hauptschöpfung der letzteren steht die Gitagovinda von Jajadevada, das Entzücken indischer Aesthetiker (deutsch von Rückert, Jolowicz's P. 210 fg.). Dieses Idyll, welches den Roman erzählt, den der Gott Krischna in Gestalt des Hirten Govinda mit der Hirtin Radha durchspielt, ist das Hohelied der Inder und hat mit dem hebräischen das Schicksal getheilt, von theologischen Düftlern zu einer mystischen Allegorie umgedeutet zu werden. In Wahrheit aber gipfelt in diesem in wollüstigsten Rhythmen dahingleitenden Gedicht die Ueppigkeit der indischen Phantasie, welche darin alle Stadien erotischer Leidenschaft zu Situationen von brennender Lüsternheit ausgemalt hat, ohne jedoch in's Gemeine zu fallen.

4) Das Drama. Wenn sich die indische Epik in theologische Abstractionen hinaufschraubt, vor welchen unsere Vorstellungskraft schwindelnd zurücktritt, wenn in der indischen Lyrik lascive Züge unser Gefühl nur allzuoft verletzen, so eröffnet uns dagegen das indische Drama einen blühenden Garten, dessen Gesträuche und Blumen allerdings ebenfalls erotisch glänzen und duften, in welchem aber Menschen wandeln, in deren Herzen Gefühle und Leidenschaften pulsiren, wie in den unsrigen, mit welchen wir uns also befreunden, an deren Leiden und Freuden wir theilnehmen können. Der Hauptvorwurf der indischen Dramen ist die Liebe, welche bald in den glutvollsten Farben gemalt wird, bald in den sanftesten, innigsten Herzenslauten zu uns spricht und mit der prächtigsten Sinnlichkeit eine so zarte Empfindung vereinigt, daß die beweglichste Phantasie und das lauterste Gemüth gleichermaßen davon ergriffen und bewegt werden muß. Das indische Drama hat sich, nach unsrem Sprachgebrauch zu reden, von der metaphysischen Einseitigkeit, von der pfäffischen Prädomination gewissermaßen emancipirt, um aus dem Kreis ungeheuerlicher Ueber- und Unnatur in den Kreis menschlicher Gefühle, menschlicher Schönheit herüberzutreten. Ohne unfromm oder unorthodox zu sein — denn sie lassen ja ihre Helden meist nur im Auftrag von Göttern handeln — beweisen die indischen Dramatiker schon dadurch, daß in ihren Stücken häufig Brahmanen als feige, immer freßlustige, hanswurstige Schmarotzer auftreten, ihre vorgeschrittenere liberalere Denkungsweise gegenüber den alten Heldengedichten, wo im Grunde der Brahmanenkaste fast noch größere Ehre erwiesen wird als den Göttern selbst. Die komische Seite, welche im indischen Drama keineswegs fehlt, hält sich meistens an die Verspottung der Pfaffen, ihres Hochmuths und ihrer Gier, und wie im verklingenden Mittelalter fast sämmtliche Pfeile der Satire auf die Mönche abgeschossen wurden, so nahmen sich die indischen Schauspieldichter besonders die Brahmanen zur Zielscheibe ihres, jedoch stets gutmüthigen Spottes. Da kommen lustige Geschichten vor, z. B. ein pruhstender Büffel wird mit einem beleidigten Brahman von hoher Abstammung verglichen; ein Papagei, der sich überfressen hat, krächzt wie ein brahmanischer Gesetzlehrer, der einen Hymnus aus den Veda's ableiert; in einer schnurrigen Erzählung (mitgetheilt in A. W. Schlegel's „Indischer Bibliothek“ II, S. 265) streiten sich gar vier Brahmanen vor Gericht um die Palme der Stupidität. Dies gibt Gelegenheit zu bemerken, daß sich in indischen Dramen schon jene echtmenschliche Eigenthümlichkeit findet, die

Komik dem Ernst, dem Pathos beizumischen, wie es später auch bei Shakspeare und Calderon vorkommt.

Die Inder, welche umfangreiche Werke über die Theorie der Schauspielkunst besitzen, setzen die Anfänge des Drama's in die fabelhaften Urzeiten hinauf und schreiben die Erfindung derselben einem mythischen König und Weisen, Bharata, zu, welcher seine Schauspiele von Gandharven und Apsarasen (Genien, die den Hofstaat des Gottes Indra bilden) zur Ergötzung Indra's habe aufführen lassen. Gewiß ist, daß aus der Vorliebe für Musik und Tanz, welche griechische Schriftsteller an den alten Indern rühmen, frühzeitig schon eine zuerst zur Bereicherung des Cultus verwendete Art von Pantomimen und dramatischen Gesängen hervorging, welche sich später zum eigentlichen Schauspiel entwickelten. Dieses war dann, als sich große Dichter seiner annahmen, der Basis religiösen Ceremoniels bald nicht mehr bedürftig, sondern trat, das gesellschaftliche Leben zum Vorwurf nehmend, als selbstständige Kunst in der Gesellschaft auf und erreichte eine außerordentliche Blüthe, bis es, wie die Kultur Indiens überhaupt, vor dem Schwert der mohammedanischen Eroberer in den Staub sank. In diesem Staube ruhten die dramatischen Werke Indiens Jahrhunderte lang und erst zu Ausgang des vorigen Jahrhunderts wurden sie den Europäern durch einen Zufall zugänglich. Wie ungemein wichtig die Kenntniß dieses Zweiges indischer Literatur für die Kenntniß des inneren Lebens von Hindostan werden mußte, ist klar. Indessen dürfen wir in den Charakteren des indischen Drama's nicht solche zu sehen erwarten, wie sie unsern dramatischen Begriffen entsprechen, nämlich keine freien Wesen, keine aus sich selbst entwickelnden, auf sich selbst gestellten, mit den Verhältnissen ringenden Charaktere. Die indische Natur ist durchgehends eine sich dem Höheren, sei dies ein Gott, ein Weiser, ein König, unterordnende, duldende, und zur Erlangung der höchsten Kraft und Macht führt ja eben nur das Dulden, die Büßung. Wenn wir aber den eigentlichen dramatischen Nerv, den Kampf mit dem Schicksal, im indischen Schauspiel vermissen, so entschädigt uns dafür, so viel als möglich, der überschwängliche Reichthum der Naturschilderung, die Hoheit und Zartheit der Gesinnung, die Buntheit der Scenerie, die Innigkeit der Herzensäußerung. Ein tragischer Ausgang ist hier nicht gestattet, denn zu dem Begriff der auch im Untergang noch triumphirenden Menschenwürde, wie ihn die griechische Tragödie aufstellt, konnten sich die Inder nicht erheben und ihre Stücke enden darum, nachdem sieben, acht, neun Akte hindurch geliebt, gelitten, intriguirt, gelacht und geklagt worden, mit heller Heiterkeit. Unsere Bezeichnungen Trauerspiel, Lustspiel, Schauspiel passen eigentlich nicht für die Erzeugnisse der indischen Bühne. Am richtigsten dürfte ihr Wesen angedeutet sein, wenn man sie Melodramen nennt. Die gewöhnliche Form des Dialogs ist die Prosa, welche aber bei jeder gehobenen Stelle in Verse, in recitirte oder gesungene übergeht. Dieses, sowie die Einflechtung pantomimischer Tänze, verleiht den indischen Schauspielen etwas Opernhaftes.

Den Höhepunkt der dramatischen Literatur Indiens bezeichnen die beiden Schauspiele Sakuntala und Vikramorvasi, beide von K a l i s a d a gedichtet. Die S a k u n t a l a oder der Erkennungsring [1]) beginnt nach den Regeln der indischen

---

[1]) Zum ersten Mal in's Englische übersetzt durch Jones 1789, aus dem Englischen in's Deutsche durch Forster 1791. Herder bevorwortete diese Uebersetzung, Göthe begrüßte das Stück mit dem etwas überschwänglichen Epigramm: —

> Willst du die Blüthe des frühen, die Früchte des späteren Jahres,
> Willst du, was reizt und entzückt, willst du, was sättigt und nährt,
> Willst du den Himmel, die Erde mit e i n e m Namen begreifen:
> Nenn' ich Sakuntala dir und so ist Alles gesagt.

Den Originaltext gab Chezy heraus, dann mit beigefügter wortgetreuer Uebersetzung Böht-

Dramaturgie mit einem Prolog, einer Verhandlung des Schauspieldirectors mit der Primadonna, der Trägerin der Titelrolle. Der Inhalt des Stückes ist, in Kürze angegeben, dieser. Sakuntala, die Tochter der Nymphe Menaka und des Königs Viswamitra, wird von dem heiligen Einsiedler Kanwa in seinem geweihten Hain erzogen. Während Kanwa's Abwesenheit kommt der birschende König Duschmanta in den Umkreis der Einsiedelei, wo natürlich die Thiere unverletzlich sind. Da er aus Ehrerbietung seinen königlichen Schmuck abgelegt hat, wird er von der Sakuntala als einfacher Reisender empfangen und schenkt ihr zum Dank für den gastfreundlichen Empfang seinen Siegelring. Die Lieblichkeit des Mädchens fesselt den König an den heiligen Ort, er belauscht die Gespräche Sakuntala's mit ihren beiden Gespielinnen und wird von diesen Gesprächen, in welchen sich die anmuthigste Unschuld und Naivität offenbart, noch mehr bestrickt. Von seiner Mutter zur Feier eines Festes in die Stadt zurückgerufen, sendet er an seiner Statt seinen hanswurstigen Freund und Begleiter Madhavya, der in dem Stück das komische Element vertritt und durch mehrere Züge an den edlen Sir John Falstaff erinnert, und bleibt zurück, um à la Werther in der Einsiedelei umherzuschmachten. Endlich kommt es zwischen ihm und der Geliebten zur Erklärung und sofort wird die Heirat ohne alle Ceremonien vollzogen, wobei der Umstand, daß der König daheim im Palaste bereits mehrere Frauen besitzt, der indischen Sitte zufolge keineswegs hinderlich in Betracht kommt. Der König verläßt seine junge Gattin mit dem Versprechen, sie binnen drei Tagen abzuholen, allein inzwischen wird sie von einem bigoten Pilger, welchen sie, in ihr Liebesleid versenkt, nicht mit gebührender Ehrfurcht empfangen, verflucht, von ihrem Gatten vergessen zu werden, bis er seinen Ring an ihrer Hand wieder erblicken würde. Der Fluch geht sogleich in Erfüllung, der König vergißt die Geliebte und den neuen Ehebund und versinkt in Melancholie. Nach langem, vergeblichem Harren verläßt Sakuntala die Einsiedelei und dieser Abschied von der Heimat ihrer Kindheit, der unmöglich zarter und lieblicher gedacht werden kann, ist nach meinem Gefühle der Glanzpunkt des Stückes. An dem Hofe ihres königlichen Gemahls angekommen, wird sie von diesem nicht erkannt, sondern als eine Fremde behandelt, und bemerkt jetzt mit Schrecken, daß der Verlobungsring beim Baden in einem heiligen Flusse sich ihr vom Finger gestreift. Voll Verzweiflung entflieht sie dem Hofe, wird von einem frommen Einsiedler aufgenommen, aber bald von Nymphen in den Himmel Indra's entführt. Inzwischen hat ein Fischer den verloren gegangenen Ring in den Eingeweiden eines Fisches gefunden und wird mit seinem Funde von der Polizei — (man sieht hieraus, daß dieses nothwendige Uebel von ehrwürdigem Alter ist) — vor den König gebracht, welchem der Anblick des Ringes plötzlich die Erinnerung an die verstoßene Gattin zurückgibt. Seiner Sehnsucht nach ihr kommt der Gott Indra zu Hülfe, der ihm seinen geflügelten Wagen sendet, vermittelst dessen er in die Himmelsburg gelangt, wo er zuerst seinen inzwischen von Sakuntala geborenen Sohn und dann diese selbst wiederfindet, um mit Beiden in sein Reich zurückzukehren. — Der Gegenstand des zweiten berühmtesten Drama's, Vikramorvasi (übersetzt im „Theater der Hindus" Bd. I. S. 295 ff., theilweise auch in den „Wiener Jahrbüchern" von 1829, dann unter dem Titel „Urvasi und der Held" von B. Hirzel 1839, zuletzt von Fr. Bollensen 1846), ist die Liebe der Apsaras, d. h. der Meernymphe Urvasi zu dem König Pururavas. Dieses Stück, welches besonders um des wunderschönen, in musikalischem Wohllaut dahinflutenden vierten Actes willen eine Oper genannt werden darf, ist mehr romantischer Natur als die Sakuntala, welche als ein dramatisches Idyll bezeichnet werden kann, und enthält eine Fülle

lingt. Aus dem Original übertrugen die berühmte Dichtung (mit Nachbildung der metrischen Stellen) Hirzel, Schrader, Meier, Lobedanz.

von prächtigen Schilderungen und lieblichen Scenen, in denen wir abwechselnd den Glanz des Hoflebens und die üppige Pracht der indischen Urwälder erblicken. Das Ende ist auch hier versöhnend und heiter, indem das Liebespaar nach mancherlei Prüfung glücklich vereinigt wird.

Kalidasa gilt auch für den Verfasser des Schauspiels Malavikagnimitra, in welchem eine sehr verwickelte Familiengeschichte dramatisirt ist, allein sowohl die Form als der Inhalt, welcher weit spätere Sitten schildert, machen diese Angabe mehr als zweifelhaft. Von weiteren bisher in Europa bekannt gewordenen indischen Bühnenstücken (sämmtlich übersetzt im „Theater der Hindus") sind zu nennen Mrichhakati, d. i. das Kinderwägelchen, welches von Sudrakas, König von Ujjaynii, der vermuthlich im ersten oder zweiten Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung lebte, gedichtet sein soll und in welchem ein bereits in Verderbniß übergehender Sittenzustand geschildert wird[1]; Malati und Madhavas von Bhavabhuti, einem muthmaßlich im achten Jahrhundert nach Christus lebenden Dichter; Uttararamacharitram, dessen Stoff dem Ramajana entnommen ist, von demselben; Ratnavali, dem König Harshadeva von Kaschmir oder seinem Hofdichter Dhavala zugeschrieben, aus dem elften Jahrhundert nach Christus; Madraraksbasas, ein historisch-politisches Stück von Visakhadattas, der im zehnten Jahrhundert nach Christus lebte. Als ein eigenthümliches Produkt ist zu bezeichnen Prabodhachandrodaya, d. i. Erkenntnißmondaufgang (im Originaltext herausgegeben von Hermann Brockhaus 1834, ins Englische übersetzt von Taylor 1812, auszüglich verdeutscht von Rhode in dessen „Philosophie und Mythologie der Hindus", vollständig und metrisch von B. Hirzel 1845), ein philosophisches Drama von Krishnamisra, dessen Zeitalter unbekannt ist. Die Personen dieses seltsamen, schwer verständlichen Stückes sind durchaus Personificationen abstracter theologischer und moralischer Begriffe und das Ganze läuft also auf ein allegorisches Spiel zwischen Leidenschaft und Weisheit, Tugend und Laster hinaus, wie wir einem solchen in späterer Zeit besonders auch bei dem Spanier Calderon begegnen werden. Aehnliche Darstellungen hat auch die neuere Zeit in Indien hervorgebracht und wir erwähnen noch die Posse Hasjarnava, welche eigens zur Verhöhnung der heuchlerischen Brahmanen verfertigt wurde. Wahrhaft Bedeutendes und Eigenthümliches hat übrigens das indische Theater neuestens nichts mehr zu Tage gefördert und scheint für immer einerseits in frostige Allegorien, andererseits in gemeine Farcen, in welchen die Natschmädchen (Tänzerinnen und Courtisanen, corr. aus dem Sans-

---

[1]) Ein Beweis hiefür liegt für uns, auch wenn wir die indischen Begriffe über das Wesen und die Stellung der Frauen festhalten, z. B. in folgender Stelle, denn die Achtung, welcher das Weib genießt, richtet sich immer nach der Höhe oder Tiefe der sittlichen Zustände eines Volkes: —

> Wie thöricht ist der Mann, der sein Vertrauen
> Auf Weiber oder Glück setzt! Beide täuschen.
> Feindselig, Schlangen gleich, spornt Weiberlist
> Das zärtlich treue Herz, das liebende.
> O Jünglinge, liebt niemals, wollt ihr weise
> Und achtsam auf des Weisen Lehren sein!
> Er sagt euch: Glauben werde nie dem Weibe!
> Sie weint und lächelt, wie sie will, betrügt
> Den Mann um sein Vertrauen, schenkt ihm aber
> Das ihre nicht. Es hüte sich der Jüngling,
> Der tugendhafte, vor des Weibes Reizen,
> Sie blühen sich wie Kirchhofblumen auf.
> Des Meeres Wellen sind beständiger,
> Das Abendroth nicht so vorübereilend
> Als eines Weibes Liebeszärtlichkeit.

kritwort nata, Tänzer) die Hauptrolle spielen, versunken zu sein. An die Stelle der erschöpften dramatischen Production traten schon frühe rhetorische Werke über Dramaturgie.

5) Die Lehrdichtung. Schon in den alten indischen Epen, so, wie sie jetzt vorliegen, nimmt das lehrhafte Element einen sehr breiten Raum ein und bei dem starken contemplativen Zug des indischen Charakters mußte die didaktische Poesie frühzeitig auch eine selbstständige Ausbildung finden. In der That hat sie sich neben den übrigen Dichtungsarten eine sehr bedeutende Stellung und Geltung zu verschaffen gewußt, theils in der Form lyrischer Gnomik, theils in der des Thierepos und der Fabel auftretend. Ein höchst graziöses, mit der Begeisterung des Witzes geschriebenes, bewußt ironisches Werk indischer Gnomik sind die Sprüche des Bhartrihari (verdeutschte Auswahl bei Hoefer, I, 141—79), wogegen aus des Sankara Acharja Gedicht „der Hammer der Thorheit“ (Hoefer, II, 149) die ganze Energie indischer Weltverachtung asketisch predigt. Etwas näher wollen wir uns das berühmte indische Fabelwerk ansehen, in welchem man wahrscheinlich die Urquelle aller Thierepik und Fabeldichtung alter und neuer Zeit zu erkennen hat. Es springt von selbst in's Auge, daß kein Volk so geeignet war, das Thierepos zu ersinnen, wie die Inder es waren, welchen ja in Folge ihres pantheistischen Glaubens die ganze Thierwelt als vernünftig handelnd erschien. Deßhalb werden in den indischen Fabelwerken die Thiere durchaus als mit menschlichen Eigenschaften begabt dargestellt und insofern sind diese Fabeln bedeutend verschieden von den s. g. äsopischen, wo bekanntlich jedes Thier seinem thierischen Charakter gemäß aufgefaßt wird. Vielleicht aber müssen wir annehmen, daß die indische Thierfabel von Anfang an vorsätzlich Ironie und Satire anschlug, welche Annahme sehr an Gewicht gewinnt, wenn uns z. B. ein Tiger vorgeführt wird, der in seinem Alter zu frömmeln und zu möncheln anfängt, oder eine die Veda's studirende Katze oder ein diebischer, schmarotzender Sperling als Brahman. Zu betonen ist auch noch, daß die dialogische Form der indischen Fabeln höchst wahrscheinlich einen großen Einfluß auf die Gestaltung des Drama ausgeübt hat. Mit diesem haben die Fabelwerke auch den polemisirenden, ironischen Ton gegen den Frömmler, Heuchler und Pfaffen gemein. Dem Alter nach ist von den uns bisher bekannt gewordenen indischen Fabelwerken das Panchatantram, d. i. fünf Sammlungen oder Bücher, als das erste anzusehen. Es wurde im fünften Jahrhundert n. Chr. verfaßt und soll zum Verfasser den Vishnusarma haben. Aus diesem Werke ging der weit berühmtere Hitopadesha, d. i. freundliche Unterweisung, (deutsch von M. Müller, Leipzig 1844) hervor, von welchem A. W. Schlegel und Lassen 1829 die beste Ausgabe des Originaltextes geliefert haben. Der Inhalt dieser Fabelwerke ist nachher in alle Sprachen übergegangen. In der persischen Bearbeitung wird als der Verfasser Bidpai angegeben, welcher Name eine Uebersetzung des indischen Bidjaprija, d. h. Freund der Wissenschaft, sein soll. Wahrscheinlich ist dieser Bidpai eine ebenso fabelhafte Person wie Lokman und Aesop. In Europa wurden diese orientalischen Fabeln, welche jedenfalls einen Schatz von Weisheit enthalten und denen Komik und sogar Humor keinesweges fehlen, zuerst durch die lateinische Uebersetzung bekannt, welche Johannes von Capua 1262 mit Zugrundlegung der hebräischen Version, die von dem Rabbi Joel herrührt, besorgte. Deutschland erhielt die erste, nach der soeben erwähnten lateinischen gefertigte Uebersetzung durch Veranstaltung des würtembergischen Herzogs Eberhard im Bart, der sie im Jahre 1480 auf seine Kosten unter dem Titel „Buch der Byspel der alten Weisen“ drucken ließ. Das Buch fand den außerordentlichsten Beifall, wurde binnen fünf Jahren viermal aufgelegt und blieb lange Zeit die Lieblings-Lektüre des Volkes. — Die Fabelpoesie Indiens verlief zuletzt in ein uferloses Fabuliren,

welches, mehr und mehr alles höheren Gehaltes sich entschlagend, nur noch auf Unterhaltung abzweckte. Diese Märchendichtung, als deren Hauptleistung das Vrihat-Katha (d. i. die große Erzählung) des Somadeva sich hervorthut (B. 1—5 deutsch von Brockhaus 1843), wird von den Hindus sehr hochgeschätzt; ja, das genannte Märchenwerk steht bei ihnen in nicht geringerem Ansehen als die beiden alten Nationalepen. Wir dagegen vermögen darin nur die völlige Veraltung und Auflösung der Sanskritliteratur zu erblicken, welche mit dem allmäligen Absterben der Sanskritsprache im 10. und 11. Jahrhundert unserer Zeitrechnung immer mehr in Schwulst und geschmackloses Compiliren verfiel und zuletzt unter ganz kindischem Märchenlallen erlosch.

3.

Hebräerland.

Die Nachbarschaft Persiens unbeachtet lassend, wenden wir uns von den Ufern des Ganges an die des Jordan, von den Indern zu den Hebräern, unter welchen in uralter Zeit schon eine Weltanschauung heimisch war, die zu der des alten Indiens einen schroffen Gegensatz bildete. Zeigt das soziale Leben, die Religion, die Poesie der Hindus die überschwänglichste Verwilderung, die ausschweifendste Phantastik des Polytheismus, so tritt uns im Leben, im Glauben und in der Literatur der Hebräer, wie dieselbe in der Bibel vorliegt, die gehaltenste, maßvollste Intensivität des Monotheismus entgegen, welche der alte Orient zu erzeugen vermochte. Dieser Monotheismus, diese Verehrung des einen Gottes ist der Nerv des Hebräismus überhaupt und das schaffende, bewegende Princip der hebräischen Literatur insbesondere. „Horch auf, Israel, heißt es im 4. Kap. des I. Buches Mosis, unser Gott ist Einer; im Himmel oben und auf Erden unten ist Keiner mehr; er ist der Erste und der Letzte und außer ihm ist kein Gott!“ Die ganze Bibel, die wir hier natürlich nicht vom theologischen, sondern vom wahren, d. h. menschlichen und vom literarischen Standpunkt aus betrachten, ist eigentlich bloß eine Umschreibung, eine in tausenderlei Wendungen sich immer wiederholende Umschreibung dieses Satzes, und wäre bei so ernstem Gegenstande ein Wortspiel gestattet, möchten wir sagen: der Monotheismus der Hebräer hat der hebräischen Literatur den Charakter der Monotonie verliehen. Denn weil hier Alles ausgeht von Jehova und Alles zurückkehrt zu Jehova, weil der Strom der poetischen Aeußerung fast ausschließlich dem Quell des Glaubens an den einen Gott entspringt, muß sich eine gewisse Einförmigkeit geltend machen, welcher wohl auch die eigenthümliche Erscheinung auf Rechnung zu setzen ist, daß die hebräische Sprache einen spezifischen Unterschied zwischen prosaischer und poetischer Form nicht kennt. Denn das bekannte Ebenmaß der Satzglieder (Parallelismus membrorum) formirt doch nicht so fast einen materiellen als vielmehr nur einen ideellen Rhythmus, den man ganz richtig als „Gedankenrhythmus“ bezeichnet hat. Zudem ist dieser Parallelismus nicht nur dem poetischen Styl, sondern auch dem prosaischen eigen [1]).

---

[1]) E. Meier, welchem wir die einzige von theologischen Voraussetzungen durchaus freie „Geschichte der hebräischen Nationalliteratur“ (1856) verdanken, ist hierüber abweichender Ansicht. Er gibt zwar zu, daß sich ein nach Quantitäten bestimmtes Sylbenmetrum im Hebräischen nicht nachweisen lasse. Dennoch aber besitze die hebräische Poesie, namentlich die Lyrik,

Die hebräische Literatur ist durchaus national, und da die Ueberzeugung eines unmittelbaren Beherrschtwerdens der Nation durch Jehova die Wurzel des hebräischen National-Bewußtseins war, so konnten die literarischen Erzeugnisse dieses Volkes, wie schon vorhin angedeutet worden, der überwiegenden Mehrzahl nach nichts Anderes sein als Vermittelungsversuche zwischen dem Gott und seinem erwählten Volke, ein theokratischer Codex, der unaufhörlich den Glauben predigte, den Gehorsam gebot und von einzelnen, bald mehr bald weniger entschieden laut werdenden skeptischen Anfällen immer wieder zur Orthodoxie zurückbog. Nun war aber der Gott der Kinder Israel ein Gott des Schreckens und des Zorns, der nicht geliebt, sondern mit Furcht und Zittern verehrt sein wollte; ein Gott, der schrecklich eifersüchtig über seine Rechte wachte, eine chinesische Mauer der Absonderung um sein Volk gezogen wissen wollte und bei der geringsten Anwandlung desselben, sich dem üppigen Götzendienst, der ausschweifenden Natur-Symbolik ihrer Nachbarn hinzugeben, mit Blitz und Donner dreinwetterte. Hiedurch ward auf die Phantasie der Hebräer (und die Phantasie ist denn doch der Urgrund aller Production) ein gewaltiger Dämpfer gesetzt. Sie durfte sich nicht in mythologischen Spielen ergehen, sie war unerbittlich auf den einen und einzigen Gott angewiesen und von diesem durfte sie nicht einmal ein Bild schaffen, welches klar und plastisch vor's Auge getreten wäre. Dieser Umstand machte das Entstehen eines hebräischen Epos von vorneherein unmöglich, denn zum Heldengedicht der alten Welt gehören schlechterdings sichtbare, fühlbare, handelnd auftretende, die Menschengeschicke bestimmende und von denselben bestimmt werdende Götter. Sodann verhinderte das Gefühl absoluter Abhängigkeit von Jehova die Hebräer, ein Drama zu gründen, denn das Drama verlangt das freie Walten der selbstständigen Persönlichkeit; im Bewußtsein der Hebräer aber existirte nur *eine* selbstständige Persönlichkeit, die des Gottes nämlich, der allein zur freien That befähigt und berechtigt war. Demnach mußte die productive Kraft des Hebräismus immer mehr nach innen gedrängt, immer mehr im Gemüthe concentrirt und zusammengepreßt werden, um dann einerseits als ein Strom glühend heißer *Lyrik* aus der Seele des Psalmisten hervorzubrechen, andererseits dem Denker eine sinnige *Didaktik* auf die Lippen zu legen, den Chronisten zu jener bewunderungswürdig naiven, das historische Factum vermittelst der religiösen Tradition erklärenden Darstellung anzuregen und endlich den Propheten zu seinen glänbigen Visionen, seinen patriotischen Droh- und Strafreden zu begeistern. Bei aller Beschränkung entfaltet die hebräische Literatur dennoch eine wundersame Macht und Kraft, denn sie springt wie ein rother Blutquell aus dem Herzen eines schmerzdurchwühlten, durch die Schule des Unglücks gegangenen Volkes hervor, das sich nur selten der heitern Seite des Lebens zuwandte und fortwährend fragend und bangend vor dem dunkeln Vorhang stand, welcher die Mysterien des Menschendaseins verhüllt. Der bunte, genußfreudige Sensualismus des Orients machte sich zwar auch hier mitunter laut genug, erfuhr aber durch den von der Erde abgewandten, stets nach der Vereinigung mit Gott seufzenden, unermüdlich in's Ueberirdische hinübertastenden Spiritualismus der Hebräer immer wieder eine unerbittliche Reaction. Eben dieses kriegerische, nimmer rastende Reagiren gegen eine übermächtige, so verlockende und doch verhaßte und verpönte Weltanschauung verleiht dem Hebräismus jene in die tiefsten Tiefen der Seele hinab-

eine sie von der Prosa unterscheidende, rhythmisch gegliederte und gebundene Form. Dieses rhythmische Zeitmaß, dieser musikalische Takt werde im Hebräischen wie im Deutschen durch den Accent bezeichnet. Jede Verszeile enthalte zwei betonte Sylben, denen immer zwei und mehr unbetonte Sylben vorhergehen oder nachfolgen können. Der Takt und das qualitative Maß einer solchen Verszeile entspreche im Allgemeinen einem Doppeljambus und dessen Umkehrungen.

greifende Gewalt der Rede, jenen donnernden Zorn, jenen leidenschaftlichen Eifer und endlich jene kühne Bilderpracht, deren Farben sich, wie Fortlage treffend bemerkt hat, „der Phantasie einätzen und darin lange fortglühen gleich den brennenden Tinten der Glasmalereien unserer gothischen Dome."

Die hebräische Literatur im weitesten Sinne begreift alle in dem hebräischen Idiom, einem Zweige des semitischen Sprachstamms, geschriebenen Schriftwerke. Im engeren Sinne umfaßt die Nationalliteratur der Hebräer die Sammlung von literarischen Erzeugnissen, welche wir das Alte Testament zu nennen gewohnt sind und welche in Verbindung mit dem Neuen Testament den griechischen Namen Bibel (*βιβλίον*, das Buch oder vielmehr das Buch, nämlich *τὸ βιβλίον θεῖον*, das heilige Buch) führt. Die Hebräer selbst begreifen diesen Codex unter dem Titel „das Gesetz, die Propheten und die andern heiligen Schriften." In Betreff der religiösen Autorität zerfällt in den Augen der jüdischen und der (älteren) christlichen Kirche die Gesammtheit der älteren israelitischen Literatur in canonische und in deuterocanonische oder apokryphische Bücher. Die ersteren enthalten sämmtliche Erzeugnisse der althebräischen Literatur und zwar nach dieser gäng und gäben Ordnung: 1) die sogenannten 5 Bücher Mose (Pentateuch); 2) das Buch Josua; 3) das Buch der Richter; 4) das Buch Ruth; 5) die 2 Bücher Samuel; 6) die 2 Bücher der Könige; 7) die 2 Bücher der Chronik; 8) das 1. Buch Esra; 9) das Buch Nehemia; 10) das Buch Esther; 11) das Buch Hiob; 12) das Buch der Psalmen; 13) das Buch der Sprüche (Salomo's); 14) den Prediger (Salomo); 15) das Hohelied; 16) die vier großen Propheten: Jesaia, Jeremia, Ezechiel, Daniel; 17) die Klagelieder Jeremiä; 18) die 12 kleinen Propheten: Hosea, Joël, Amos, Obadja, Jona, Micha, Nahum, Habakuk, Zephania, Haggai, Zacharja, Maleachi. Die Entstehungszeit dieser Schriftwerke reicht vom Mosaischen Zeitalter bis in's Makkabäische herab: es ist eine festgestellte wissenschaftliche Thatsache, daß der alttestamentliche Canon, wie wir denselben besitzen, erst um das Jahr 150 v. Chr. seinen Abschluß erhalten hat. Auseinanderzusetzen, wie und unter welchen Bedingungen dieser Literaturschatz in den drei großen Perioden der Geschichte des Volkes Israel [1) von Mose bis zur Gründung des Königthums; 2) von der Einführung der Königsherrschaft bis zum Ende des Exils; 3) von der Rückkehr aus dem Exil bis zur Epoche der Makkabäer] entstanden ist, sich angesammelt hat und welchen Umarbeitungen er bis zur Schlußredaction unterworfen wurde, — das bleibt billig der Specialhistorie der hebräischen Literatur überlassen. Was die sogenannten alttestamentlichen Apokryphen (vom griech. Wort *ἀποκρύπτειν*, verbergen) angeht, so sind dieselben theils aus dem Hebräischen in's Griechische übertragen, theils ursprünglich griechisch geschrieben — Producte der späteren jüdischen Literatur, didaktischen oder legendenhaft-historischen Inhalts. Man rechnet dazu 1) das 2. und 3. Buch Esra, 2) die Bücher der Makkabäer, 3) das Buch Judith, 4) das Buch Tobia, 5) das Buch der Weisheit, 6) das Buch Jesus Sirach, 7) das Buch Baruch, — der Einschiebungen in das canonische Buch Esther und verschiedener Unterschiebungen und Compilationen nicht zu gedenken, welche in den ersten Jahrhunderten nach Christus von gelehrten Juden auf Grund althebräischer Traditionen verfertigt wurden.

Literarisch angesehen, zerfällt der alttestamentlich-canonische Literaturschatz in zwei große Classen: I. prosaische, II. poetische Bücher. Die erste Classe enthält 1) mythengeschichtliche, sagengeschichtliche und geschichtliche Schriften; 2) dogmatisch-liturgische; 3) sozial-politisch-gesetzgeberische. Die zweite Classe enthält 1) lyrische, idyllische und didaktische; 2) prophetische Bücher.

Freilich, das dichterische Element, welches ja in allen primitiven Geistesproducten der Völker stets eine große Rolle gespielt hat, tritt auch in den pro-

saischen Büchern des alten Testaments bedeutend hervor, und zwar nicht nur in einzelnen Hymnen, Parabeln, Fabeln und Räthseln, welche häufig in den Text eingewebt sind, sondern in der ganzen Anlage und Durchführung dieser erzählenden und gesetzgebenden Bücher. Allerdings kann von den s. g. fünf Büchern Mosis (Pentateuch), welche bekanntlich in ihrer jetzigen Gestalt keineswegs von Mose herrühren, sondern zur Zeit des Exils (604—535 v. Chr.) verfaßt wurden, durchaus nicht als von einem Epos im künstlerischen Sinne die Rede sein, wohl aber als von einer in patriotischer und moralischer Absicht unternommenen Zusammenstellung und Bearbeitung der nationalen Traditionen zu einem Canon der hebräischen Religion, Sitte und Nationalität, wobei es nicht fehlen konnte, daß die naive Ursprünglichkeit dieser Stammsagen auch der späteren Bearbeitung derselben einen poetischen Stempel aufdrückte. Freilich gehört ein nicht geringer Grad von theologischer Verbohrtheit dazu, in diesen von zotigen, rohen, ja kannibalischen Zügen wimmelnden Erzählungen auch jetzt noch durchweg „heilige" Schriften zu erblicken; allein abgesehen von dieser angeblichen Heiligkeit, wird Niemand sich des Eindruckes dieser Mythengeschichten erwehren können und das, was den Kern derselben bildet, das mosaische Gesetz, muß und wird zu allen Zeiten als ein Schatz von Weisheit hochgehalten werden, aus welchem sich die Principien aller sozialen und sittlichen Ordnung schöpfen lassen. Mose war keineswegs ein herzloser Hierarch, sondern ein Weiser, der für die irdische Wohlfahrt und Freiheit seines Volkes litt, kämpfte und dachte. Weit entfernt, seine Brüder auf den Himmel zu verweisen, that er vielmehr alles Mögliche, um ihnen den Aufenthalt auf der Erde angenehm und lieblich zu machen. Was über Inhalt und Entstehungsart des Pentateuch gesagt worden, läßt sich mit unbedeutenden Modificationen auch auf die Bücher Josua, der Richter, Samuel's, der Könige, der Chronik, Esra (I. B.) und Nehemia anwenden, in denen abwechselnd das mythische, historische, liturgische und sittenschildernde Element mehr oder weniger zu Tage tritt.

Grundton der hebräischen Poesie ist, wie schon gesagt, der Glaube an Jehova, das Jahvethum. Aber dieser Grundton war, wie ebenfalls schon bemerkt wurde, nicht allezeit dominirend. Denn heutzutage weiß Jedermann, daß es ein grober Irrthum, zu meinen, die Dichtung der Hebräer sei durchaus nur eine religiöse und als solche zu nehmen oder wenigstens zu deuten. Im Gegentheil, dann und wann ist sie sehr weltlicher Art [1]). Ihrem Wesen wie ihrer Form nach ist sie vorwiegend Lyrik und Didaktik. Allerdings waren Anfänge der Epik und Dramatik vorhanden — jene in den alten Heldenliedern, von denen uns in dem der Debora eine Probe übrig geblieben, und in den Heldensagen vom Simson; diese in den Wechselreden des Buches Hiob und in den Wechselgesängen des Hohenliedes — aber zu einer weiteren Entwicklung sind sie nicht gelangt und zwar aus den oben angegebenen Gründen.

Wie überall war auch unter den alten Hebräern echter Poesie Jungbrunnen das Volksherz und wir stoßen daher in der Zeit von Mose bis David auf religiöse und weltliche Volkslieder, in welcher die späteren Grundformen der hebräischen Nationalpoesie schon vorgezeichnet erscheinen; denn meist ist diese alte Volkslyrik, deren zerstreute Ueberbleibsel die philologische und ästhetische Kritik nachgewiesen hat [2]), didaktisch angehaucht. Die Blüthe der religiösen Kunstlyrik

---

[1]) Findet sich doch sogar unter den Psalmen ein ganz profanes Hochzeitslied (Ps. 45) und unter den Orakeln eines Propheten ein recht gemeiner Gassenhauer (Jesaia 23, 16).

[2]) Genes. 4, 23—24. Deuteronom. 21, 17—18. Deut. 6, 24—26. Deut. 21, 27—30. Josua 10, 12. B. d. Richter 5. B. d. R. 9, 8—15. Psalm 19, 2—7.

erscheint in den Psalmen[1]). Der Psalter enthält 150 Lieder, welche, zu sehr verschiedenen Zeiten gedichtet, vom 6. Jahrhundert v. Chr. bis zum Ende des 4. gesammelt wurden. Es steht fest, daß Hauptpsalmist der König David gewesen ist, der Meister der Kinnor, mit welchem mehr lauten- als harfenartigen Instrument der lyrische Vortrag begleitet wurde; denn wie jede alte Lyrik war auch die hebräische unzertrennlich mit der Musik verbunden. Neben David werden noch Mose, Salomo, Assaph, Heman, Ethan und die Kinder Korah als Psalmisten genannt. Die Psalmen aber sind entschieden der echteste dichterische Ausdruck des Hebräismus. In ihnen klingt der affectvolle, wie „glühende Kohlen aus der Nacht" aus dem schmerzumnachteten, nur flüchtig vom Stral der Glückssonne erleuchteten Gemüth hervorquellende Ton des Jahvethums, welcher das Herz des Hörers unwiderstehlich mit sich fortreißt, — eine Lyrik, die, bald elegisch klagend, bald in die erhabenste Leidenschaft ausbrechend, nachmals aus dem Judenthum in's Christenthum herübergepflanzt wurde und das Vorbild aller kirchlichen Dichtung geworden und geblieben ist. In den sogenannten Klageliedern des Jeremia, veranlaßt durch die Verheerung Jerusalems i. J. 588 v. Chr., fand die leidenschaftliche Psalmenstimmung nach der elegischen Seite hin eine Fortsetzung.

Die vollendetste Hervorbringung der reinweltlichen Lyrik ist das mit idyllischen Motiven versetzte Hohelied (Schir Haschirim, d. i. das Lied der Lieder). Es mag am Ende des 9. Jahrhunderts v. Chr. gedichtet worden sein und schon der Titel, den man ihm gab, verräth den hohen Werth, welchen man ihm mit Recht beilegte. Mit Unrecht dem König Salomo als Verfasser zugeschrieben, strömt das reizende Gedicht alle Süßigkeit, allen Wohllaut eines liebetrunkenen und genußfreudigen Herzens über die balsamischen Gewürzgärten und grünenden Weinberge einer sonnigen Landschaft aus. Es handelt, wie bekannt, in Form eines Liedercyklus von der treuen Liebe der Sulamit zu einem Hirten. König Salomo lernt auf einem Ausflug nach dem Libanon die Schöne kennen und, von ihren Reizen entflammt, läßt er sie in sein Harem bringen. Sulamit jedoch, weder durch Schmeicheleien noch durch Versprechungen kirre gemacht, bewahrt ihrem ländlichen Geliebten die Treue und so entläßt sie der König zur Wiedervereinigung mit ihrem Bräutigam. Das Hohelied ist die Gitagovinda der Hebräer, aber ganz eigenthümlich und echthebräisch-national ist es, wenn durch die Klänge der idyllisch-zärtlichen Schalmei häufig der dröhnende Posaunenton durchbricht, wenn der Dichter das Mädchen, welches er noch so eben „eine Turteltaube in den Felsritzen" genannt, hervorbrechen läßt „wie die Morgenröthe, schön wie der Mond, herrlich wie die Sonne, schrecklich wie Heeresspitzen," oder wenn er, eben noch mit erotischen Bildern kindlich spielend, plötzlich mit dem glühenden Affect der Psalmen ausruft:

Stark wie des Sterbens Loos ist die Liebe!
Fest wie Hölle hält heiße Minne!
Ihre Gluten sind Feuergluten,
Sind Flammen Gottes. Gewaltige Wasser
Können nicht löschen die Liebesglut;
Nicht Ströme können hinweg sie fluten.
Wenn Einer böte all sein Vermögen
Um die Liebe, man würd' ihn verhöhnen[2]).

Das lyrisch-didaktische Buch Hiob hat zum Fundament wahrscheinlich eine

[1]) Von ψάλλειν, psallere, die Laute oder Zither spielen. Daher ψάλμα und ψαλμός, ein auf der Zither gespieltes oder mit Zitherbegleitung gesungenes Lied.

[2]) Meier: Die poetischen Bücher des a. T. (1854), S. 22. Diese Arbeit darf sich zu den besten der deutschen Uebersetzungskunst stellen. Im Ganzen und Großen jedoch steht die Luther'sche Bibelübersetzung noch immer unübertroffen da.

alte Sage, so jedoch, wie es uns überliefert worden, muß es mit Bestimmtheit der nachexilischen Periode zugewiesen werden. Beweis hiefür ist schon die Einführung des Satan, denn der alte Mosaismus wußte von keinem Teufel, ebenso wenig als er von einer Fortdauer des Menschen nach dem Tode wußte. Außerdem zeigt der Geist dieser großartigen Dichtung, deren Schöpfer gleich dem des Hohenliedes unbekannt ist, auf eine Zeit hin, wie sie nach der Rückkehr aus dem babylonischen Exil, wo sie mit persisch-zoroastrischen Glaubenslehren bekannt geworden, für die Juden eintrat. Trotz der Wiederherstellung des Tempels wollte sich kein rechtes nationales Gedeihen mehr entwickeln und die messianischen Hoffnungen erwiesen sich als Traum und Schaum. Da nun ging mit dem hebräischen Bewußtsein eine große Veränderung vor. Die festgefugte Lebenseinheit des Jahvethums war zerspalten und zerrissen, und während die Einen, die Phantasiereicheren, über die Täuschungen des diesseitigen Lebens durch Annahme der persischen Unsterblichkeitslehre sich zu trösten suchten, fanden die Anderen, die Verständigeren, in einer stoischen Resignation die Kraft, die Zerfahrenheit und Zerrissenheit ihrer Zeit zu ertragen. Aber nur die Kämpfe des Zweifels führen zu einer solchen Resignation und so sehen wir denn im Buch Hiob alle die angedeuteten Gegensätze zu poetischer Anschauung gebracht. Die trostlose Moral des Gedichts ist: Gottes Strafgerichte treffen den Rechten wie den Schlechten, — eine Vorstellung, welche dem alten Hebräerthum durchaus fremd war. Dennoch hat es der Hebräismus im Buch Hiob — freilich, wie augenscheinlich ist, nur mit gewaltsamster Selbstüberwindung — noch einmal zur großartigsten Verherrlichung des Jehovaglaubens gebracht. Ich meine, wie Jeder erräth, das 38—41. Kapitel, wo Jahve aus dem Wetter zu Hiob redet. Diesen Stellen hat an Macht und Pracht die Poesie alter und neuer Zeit nur sehr Weniges an die Seite zu setzen.

Zu den vorzugsweise poetischen Schriften der Bibel darf man gewiß auch das allerliebste Idyll R u t h und das Buch E s t h e r zählen. Ersteres könnte man eine alttestamentliche Dorfgeschichte nennen, während Einem beim Lesen des letzteren unwillkürlich die historische Romandichtung der Neuzeit zu Sinne kommt. Auch hinsichtlich der Veranschaulichung des hebräischen P r o p h e t i s m u s können moderne Begriffe zulässig erscheinen. Die hebräischen Propheten — ihre Namen sind oben genannt — waren nämlich die Demagogen, d. h. die Volksführer, des jüdischen Gemeinwesens, die Träger der Opposition, die Vertreter der Volksinteressen gegenüber der königlichen Tyrannei, die Herolde des Rechtes und der öffentlichen Meinung. Diese Rollen konnten sie unmöglich spielen, ohne an dem alten Glauben an Jehova einen starken Rückhalt zu haben und deßhalb identificirten sie ihre demokratische Mission mit dem Willen Gottes. Als dessen Dolmetscher wahrten sie das nationale Interesse, den religiösen Cultus und das Heil des Volkes gegen alle Anfechtungen von innen und außen. Ihre Lehren wurden durch eigens zu diesem Zwecke gestiftete Prophetenschulen fortgepflanzt, deren Gründung sich in die Anfänge des hebräischen Staates zurückführen läßt. Ihre Schriften, die in der uns vorliegenden Form freilich vielfach erst spät gesammelt und verfälscht sind, waren recht eigentlich Tendenzschriften, ihre Ermahnungen, Drohungen, Ermuthigungen und Tröstungen Tendenzreden voll schneidenden Zornes und nationalen Hochgefühls, ihre Visionen und Gesichte Tendenzgedichte, in welchen oft die heißblutigste, grandioseste Phantasie sich kundgibt. Die Eigenthümlichkeit des hebräischen Geistes tritt in dem poetischen Pathos dieser Volksredner, dieser Vermittler zwischen Jahve und seinem Volke, am reinsten und größten hervor und nirgends offenbart sich der Nationalstolz der Nachkommen Abraham's in solcher Ausschließlichkeit, Selbstgenügsamkeit und Begeisterung, wie in den Orakeln und Klagen dieser unbestechlichen, unerbittlichen Polemiker und

Eiferer, die nur einen Leitstern kannten, Jehova, nur eine Liebe, ihr Volk, nur einen Zweck, die Einheit und Tüchtigkeit ihrer Nation im Innern, ihre Macht und Größe nach außen.

Den Vorschritt vom Zersetzungsprozeß des Hebräismus, welchen die Propheten vergebens aufzuhalten suchten, verdeutlicht das didaktisch-lyrische Buch, welches der Prediger Salomo (Koheleth) betitelt ist, jedoch keineswegs von dem genannten König herrührt, sondern zu den spätesten Büchern des A. T. gehört und wohl erst um 300 v. Chr. gedichtet wurde. Es ist ein gramschweres Werk, wenngleich der Dichter da und dort zu heiterem Lebensgenuß auffordert. Das Gedicht dreht sich um den Gedanken, eine vernünftige Zweckmäßigkeit sei weder in der physischen noch in der moralischen Welt zu erkennen und der Mensch thue daher am besten, hierüber gar nicht zu grübeln, sondern mit dem Nothbehelf des Glaubens sich zu begnügen. Die althebräische Freude am Leben bricht zwar hie und da durch und wirft (Kap. 9, V. 4) das Wort hin: „Besser ein lebendiger Hund als ein todter Löwe!" Allein der Anblick des gesellschaftlichen Elends vermag den Dichter sogleich zum Widerruf und man glaubt oft einen Weltschmerzler des 19. Jahrhunderts zu hören, wenn der Prediger das eitle Ringen des Menschen charakterisirt, die Weisheit der Thorheit gleichwerthet und in gränzenlosem Weltekel seinen Refrain wiederholt: „Alles ist eitel!" Affirmativ dagegen ist das poetische Spruchbuch, welches wir unter dem Titel der Sprüche Salomo's besitzen. Es enthält eine umfassende Sammlung von Sentenzen, ein schönes Denkmal hebräischer Spruchweisheit. Alte Bestandtheile sind darin, wahrscheinlich auch Sprüche, die wirklich von Salomo herrühren, aber das Ganze hat seinen Abschluß erst in der Zeit nach dem Exil erhalten. Hier, wenn irgendwo, ist reines Jahvethum: die Emanzipation vom semitischen Naturdienst, in welchen Israel so oft zurückgefallen, ist vollzogen und der Monotheismus, die Religion des Geistes, wie Hegel den Mosaismus nannte, feiert einen unvergällten Triumph.

Aber dieser Triumph war kein dauernder. Denn im Verlaufe der Zeiten verfiel mit den übrigen Elementen der hebräischen Nationalität auch die alte Jehovareligion immer unaufhaltsamer. Eine Unmasse theologischer Sekten entstand und aus den verschiedenen Dogmen derselben, aus asiatischen Mysticismen, griechischen Philosophemen und alten Nationalsagen bildete sich allmälig die jüdische Geheimlehre der Kabbala (d. i. empfangene Lehre) heraus, deren Anhänger behaupteten, dieselbe sei von Adam an, welchem sie der Engel Rasiel mitgetheilt, durch mündliche Ueberlieferung fortgepflanzt worden. Als Hauptsammler und Erweiterer dieser Traditionen sind der Rabbi Akibah (hingerichtet 120 v. Chr.), Verfasser des Buches Jezirah, und sein Schüler Simeon Ben Jochai zu nennen, Verfasser des Buches Sohar, welches den Pentateuch mystisch deutet und über Physik, Metaphysik, über die Geisterwelt und Magie sich verbreitet. Die Kabbala kam indessen erst gegen das zwölfte Jahrhundert der christlichen Zeitrechnung hin, wo sie sich zu einer mystischen Religionsphilosophie ausbildete, in großes Ansehen und spielte dann bekanntlich in den Charlatanerien der mittelalterlichen Theosophen, Geisterbanner und Alleswisser eine bedeutende Rolle. Aus der nämlichen Zeit, welche die Kabbala entstehen sah, datirt auch der Ursprung des Talmud (d. h. Unterweisung). Die Grundlage dieser, von den Juden der Bibel gleich geachteten Sammlung exegetischer, mystischer, liturgischer, moralischer und legendenhafter Schriften bilden die vorgeblich von Gott dem Moses ebenfalls auf dem Sinai mitgetheilten Erläuterungen des mosaischen Gesetzes, welche durch Tradition fortgepflanzt und vielfach erweitert und ausgeschmückt wurden, bis sie der heilige Rabbi Jehuda (starb 220 n. Chr.) unter dem Namen Mischnajoth (d. i. zweites Gesetz) in ein System brachte. An

dieses System schloßen sich nun alsbald eine zahllose Menge von Commentaren an, so daß sich der Rabbi Jochanan Ben Elieser (starb 279 n. Chr.) bewogen sah, um Licht und Ordnung in dieses Chaos zu bringen, einen Extract aus den Commentaren zu fertigen. Dieser Extract, Gemara (d. i. Erklärung) betitelt, macht mit der Mischna den Talmud aus, der ungefähr seit 360 n. Chr. neben dem alten Religionscodex gesetzliche Geltung gewann und später noch zahlreichen Ergänzungen und Umarbeitungen unterworfen wurde. Von den späteren Erklärern des Talmud ist der berühmteste Rabbi Mose Ben Maimon (Maimonides), geb. 1139 zu Cordova in Spanien, gest. 1204 zu Cairo oder in Palästina, ein ausgezeichneter Mann, welcher den Juden nach Mose als das zweitgrößte Genie gilt und den sie den Ruhm des Orients und das Licht des Occidents nennen. Das unermeßliche Material, was die verschiedenen Redactionen, Erweiterungen und Erläuterungen der Talmude anhäuften, wurde dann von Seiten einer epigonischen, der vulgär-aramäischen Mundart sich bedienenden Dichtung ausgenützt, deren Producte unter dem Collectivtitel Hagada (d. i. Gesagtes) zusammengefaßt sind, ausgenützt zu einer Menge an poetischem Werthe sehr verschiedener Sagen, Legenden, Erzählungen, Fabeln und Gnomen. Eine noch merkwürdigere Nachblüthe sollte die hebräische Literatur während des Mittelalters in Spanien erleben, wo unter der duldsamen Herrschaft der moslemischen Araber auch die Juden an der hohen Geisteskultur theilhatten, welche das Chalifat von Cordoba schmückte, während der größere Theil des christlichen Europa's noch in tiefster Barbarei begraben war. Unter den spanischen Juden entwickelte sich eine neuhebräische Poesie, welche ihren arabischen Vorbildern auch die Metrik, den Strophenbau und Reim entlehnte. Der Erste, welcher in dieser Weise dichtete, war Salomo Ben Gabirol (st. 1064), welchen Abu-Harun Mose Ben Esra (um 1164) an Formgewandtheit weit übertraf. Der vielseitigste, tiefste und glänzendste dieser neuhebräischen Poeten war aber Abul Hassan Juda Ha-Levi (geb. um 1080 in Castilien), im religiösen und weltlichen Liede gleich ausgezeichnet, warm, zartfühlend hochsinnig. Meisterhafter noch als er, wenn auch weniger originell in seinen Anschauungen, handhabte die hebräische Sprache in ihrem Wettstreit mit der bekanntlich außerordentlich reichen und geschmeidigen arabischen Juda Ben Salomon Alcharisi (st. um 1250), welcher das berühmte Makamenwerk des Hariri (s. u.) hebräisirte und hierauf demselben eine selbstständige Makamendichtung zur Seite stellte, worin er seinem Muster nicht unglücklich nacheiferte. Einige seiner Makamen, die er Heman dem Esrachiten in den Mund legte, sind gar anmuthig; die beste von allen ist die schalkhafte vom Floh [1]).

4.

Arabien.

Südlich von Palästina dehnt sich, umschlossen vom arabischen und persischen Busen, die große Halbinsel Arabien in das arabisch-persische Meer hinaus, von uralten Zeiten her ein stahlkräftiges, hochsinniges, abenteuerndes Hirten- und Kriegervolk in ihren brennenden Wüsten, ihren Felsschluchten und ihren da und

[1]) Eine reiche Auswahl hagadischer und neuhebräisch-spanischer Dichtungen s. bei Jolowicz, P. d. o. P. 286 fg.

dort in den Sand gestreuten Oasen erzeugend und hegend. An Originalität und Tiefsinn dem stammverwandten Hebräer gleichstehend, übertrifft der Araber diesen an unbändiger Kühnheit der Phantasie sowohl, als an Mannhaftigkeit und Ritterlichkeit. Denn Ritterlichkeit, das war der Grundzug im Charakter dieser Helden der Wüste, welche später das welterobernde Schwert umgürteten und dann, nach gesättigtem Fanatismus und Eroberungsdurst, Triumphe der Gesittung und Bildung feierten. Die Resultate dieser Bildung gehören zu den eigenthümlichsten und wirkungsreichsten der Weltgeschichte und die Kulturarbeit der Araber ist nach drei Seiten hin berechtigt, das lebhafteste Interesse anzusprechen. Erstens durch ihre welthistorische Schöpfung, den Islam; zweitens durch die höchst bedeutsame Einwirkung, welche sie, wie Jedermann weiß, auf die anhebende wissenschaftliche, dichterische und gesellige Bildung des christlichen Mittelalters geübt hat; drittens durch den Reichthum der von ihr erzeugten Literatur, deren Schätze uns nach dem Vorgang des Franzosen Sylvestre de Sacy besonders deutsche Forscher mehr und mehr erschlossen haben [1]).

Die Geschichte der arabischen Literatur zerfällt, wie die Geschichte des arabischen Volkes, in zwei große Perioden: die vormohammedanische und die nachmohammedanische. Auf den Charakter der ersteren hat der uralte Unterschied zwischen den seßhaften und nomadischen Bewohnern der arabischen Halbinsel bestimmenden Einfluß geübt. Denn seit den ältesten Zeiten, hat ein Kenner arabischen Wesens bemerkt, theilten sich die Araber in zwei Classen, in wandernde Hirten oder Bedewinen d. h. Bewohner der Wüste, und in Ansäßige, Bewohner der Städte und Dörfer. Diese Letztern erreichten zwar schon frühe durch eine enger geschlossene bürgerliche Verfassung und durch den Verkehr mit benachbarten, gleichfalls polizirten Völkerschaften keinen geringen Grad der Kultur; allein das eigenthümliche Gepräge ihres Charakters wurde dadurch abgeschliffen und ihre Sitten wurden verändert, während die Bewohner der entlegeneren Wüsten, von keiner fremden Macht je bezwungen, durch ungeheure, wasserlose Sandstrecken von der übrigen Welt noch stärker als durch weite Meere getrennt, die Sitten ihrer Väter in unvermischter Reinheit und ihren eigenthümlichen Charakter in seiner ursprünglichen Originalität und Energie bis auf den heutigen Tag erhielten. Ihre Freiheit höher schätzend als Reichthümer und Bequemlichkeit, durchziehen sie in einzelnen, unabhängigen Stämmen seit undenklichen Zeiten die unermeßlichen Wüsten zwischen dem Euphrat und dem Nil bis tief in die arabische Halbinsel hinein. Ihre Habe und ihre Reichthümer sind die Kameel- und Schafheerden, die auf den dürren Ebenen ihr sparsames Futter finden. Ihre Wohnungen sind Zelte, mit denen sie, so oft ihre zahlreichen Heerden eines frischen Weideplatzes bedürfen, von Weibern und Kindern begleitet, von Haide zu Haide wandern. Ihre Verfassung hat sich noch wenig von der ältesten patriarchalischen entfernt. Jeder Stamm ist eine Verbindung verwandter Familien, deren Oberhäupter aus ihrer Mitte sich den Tüchtigsten zum Anführer wählen, der mit den Uebrigen Gefahren und Beschwerden theilt. Tapferkeit und Gastfreiheit sind die einheimischen Tugenden unter ihnen. Unter diesen Hirtenstämmen der Wüste blühete die Poesie schon in sehr frühen Zeiten. Der Stolz auf ihren alten Ursprung, den sie bis auf die nächsten Nachkommen Noah's zurückführen, auf ihre reiche, unvermischte Sprache und auf ihre nie unterjochte Unabhängigkeit; die zwar nicht an reizenden, aber an großen und wilden Scenen reiche Natur ihres Landes; ferner die einsamen und gefahrvollen Streifereien in den

[1]) Vgl. Weil, die poetische Literatur der Araber vor und unmittelbar nach Mohammed, 1837. Hammer-Purgstall, die Literaturgeschichte der Araber, 1850 fg. 4 Bde. gr. 4., ein kolossales Werk deutschen Fleißes, in welchem uns eine Galerie von mehr als 3000 Portraits arabischer Dichter und Schriftsteller aufgethan ist.

öden Wildnissen; die steten Kriege der Stämme unter einander; die Rachsucht, mit der Jeder das seinem Stamme zugefügte Unrecht zu vergelten sucht, und die hieraus entspringende Achtung für Muth und Tapferkeit: alle diese Umstände zusammen mußten bei einem Volke, dessen Phantasie schon vermöge des Himmelstriches, unter dem es lebt, in hohem Grade lebhaft und feurig ist, den poetischen Geist sehr früh wecken und diesem eine ganz eigene Richtung geben, während die große Achtung, welche der vom ganzen Stamme genoß, welcher die Thaten der Tapfern und die Tugenden der Edlen in Liedern besang und durch diese auf die späten Nachkommen brachte, jener natürlichen Neigung noch mehr Schwung verlieh.

Vor Mohammed war der arabische Dichter zugleich Bedewine und Krieger. Er feierte die Kämpfe seines Stammes, welche er selbst ausfechten half, hinterher in feurigen Gesängen. Er war aber noch mehr, er war auch der Schiedsrichter bei innern Streitigkeiten; denn so hoch war die Achtung, die man der dichterischen Begabung und Thätigkeit zollte, daß streitende Parteien Dichter zu Anwälten ihres Rechtes erwählten und ihren Entscheidungsgründen den Richterspruch unterwarfen. Tapferkeit, Unabhängigkeitssinn, Gastfreiheit, Treue in Freundschaft und Haß, Recht und Ehre beseelen die Ergüsse dieser alten Dichter. Hiezu nun tritt noch ein bedeutendes Element: die Liebe; eine glutvolle, bald in sinnlichen Reizen schwelgende, bald aber auch in süßester Herzigkeit auftönende Liebe, wie sie nur in Zeiten möglich war, wo die Frau noch nicht aus dem öffentlichen Leben in den Kerker des Harem verstoßen, noch nicht zur willenlosen Sklavin der Lüste eines unumschränkten Gebieters geworden war, wie es durch den Islam geschah. Nur in der altarabischen Freiheit, Würde und Einfachheit des Lebens konnten die Frauen echte Liebe und Treue geben und empfangen, nur damals konnte der Dichter Antara zu seiner Geliebten sprechen: „Ich denke dein, wenn feindliche Lanzen an mir ihren Durst löschen und geschärfte Klingen sich in meinem Blute baden. Ich freue mich, wenn Schwerter auf einander stoßen, da blitzen sie wie deine glänzenden Zähne, wenn du lächelst"! und konnte der Dichter Dschemil in ritterlicher Treue seinem Mädchen versichern, daß seine Liebe über alle Verhältnisse und Zufälle erhaben sei.

Die ältesten Producte der arabischen Poesie sind Volkslieder und so ist in ihnen die Lyrik vorherrschend. Diese Lyrik versetzt sich aber auf der einen Seite stark mit epischen Elementen und faßt sich, nachdem sie die ganze Scala lyrischer Töne durchlaufen, auf der andern oft zur Didaktik, zur Gnome, zum Sinn- und Sprüchwort zusammen. Der Styl ist ein stürmischer, die Nebenumstände werden ganz der Phantasie des Hörers überlassen, die Bilder sind kühn und blitzend, die Worte sehr gespart. Ihrer Form ist nicht nur die Sylbenmessung, sondern auch der Reim wesentlich und ein und derselbe Reim läuft gewöhnlich durch ein ganzes Gedicht hindurch. — Als der erste Araber, der ein Gedicht von dreißig Versen verfaßte und überhaupt dem poetischen Ausdruck bestimmte Regeln gab, wird Muhalhall genannt, natürlich zugleich Krieger und Poet, wie alle diese alten Sänger. Zu den ältesten gehört auch Taabata Scharran, einer jener unheimlichen Recken der arabischen Vorzeit, deren Wesen sich durch die Sagen charakterisirt, welche man von dem mythenhaften Helden und Dichter Faris erzählt. Dieser sei nämlich, empört über den Trug und Verrath seiner Freunde, voll Menschenhaß in die entlegensten Wüsteneien geflohen, habe dort mit den Thieren der Wildniß zusammengehaust und nicht nur mit Menschen und Bestien, sondern auch mit Orkanen, Wirbelwinden und Sandstürmen ungeheuerliche Kämpfe siegreich bestanden. Weniger mythisch ist die Existenz des als Krieger, Läufer und Bogenschütz ausgezeichneten Schanfara, der ein Leben voll bunter, blutiger Abenteuer führte und von dem uns ein Gedicht aufbehalten worden, welches

von Kennern den vorzüglichsten arabischen gleichgeachtet, wo nicht vorgezogen wird [1]). Derartige Gesänge pflanzten sich durch Ueberlieferung fort und reizten zur Nacheiferung. So sammelte sich denn im Verlaufe der Zeiten ein großer Liederschatz an und dieser wurde durch Abu Temmam (geb. 805, gest. 846 nach Christus), der die einzelnen Lieder nach der mündlichen Tradition niederschrieb, in ein Liederbuch vereinigt. Dieses Liederbuch erhielt von der Ueberschrift seiner ersten Abtheilung den Titel Hamâsa, d. i. Tapferkeit, und wurde durch Fr. Rückert meisterlich verdeutscht („die Hamâsa oder die ältesten arabischen Volkslieder, gesammelt von Abu Temmam, übersetzt und erläutert, 2 Bde. 1846). Es zerfällt in zehn Bücher: 1) Heldenlieder, 2) Todtenklagen, 3) Sprüche der feinen Sitte, 4) Liebeslieder, 5) Schmählieder, 6) Gast- und Ehrenlieder, 7) Beschreibungen, 8) Reise und Ruhe, 9) Scherze, 10) Weiberschmähungen — gibt größere und kleinere Dichtungen von 521 Dichtern und 56 Dichterinnen (unter welchen letztern besonders Tomadhir, genannt El Chansa, d. i. die Stumpfnase, gefeiert war) und verschafft den imponirendsten Ueberblick über diese kraftvolle, echte Volkslyrik [2]). An diese ältere Sammlung schloßen sich später noch mehrere, unter denen die von Abu Bokthери (gest. 898 n. Chr.) veranstaltete, sowie die durch Abulfaradi Isfahani (gest. 966) unter dem Titel Kitab al agani (Buch der Gesänge) zusammengestellte und mit Biographien von 395 Dichtern begleitete Anthologie die wichtigsten sind. Wollen wir aber noch einzelne der berühmtesten arabischen Dichter der vormohammedanischen Periode namhaft machen, so müssen wir die Verfasser der unter dem Namen Moallakat, d. i. die aufgehangenen (Gedichte), berühmten Gesänge nennen. Diese Gesänge, sieben an der Zahl, sind die Resultate der poetischen Wettkämpfe, welche, so groß war die Theilnahme der ganzen arabischen Nation an der Dichtkunst, alljährlich auf der menschenwimmelnden Messe zu Okhadh abgehalten wurden. Das Gedicht, welches den Preis erhielt, wurde mit goldenen Lettern auf persische Seide geschrieben und zum ewigen Ruhm am Eingang des uralten Nationalheiligthums der Kaaba zu Mekka aufgehangen, daher der Name. Die Moallakat sind historische Gedichte, insofern sie die Thaten und Schicksale des Dichters, der ja an dem Leben seines Stammes den regsten, thätigsten Antheil nahm, schildern; sie sind aber auch elegisch-didaktische Gedichte, insofern der Dichter der Schilderung seiner Abenteuer die Empfindungen seines Herzens, den Drang seiner Gefühle, sowie Sittensprüche und Weisheitslehren als Resultate seiner Erfahrungen beimischt. Die Verfasser der Moallakat sind Tarafa (ermord. zw. 560—70 n. Chr.), Suheir (die schöne Moallaka dessen in Rückerts Hamâsa, I. 147 fg.), Antara (seiner Tapferkeit wegen El Fewares, d. i. der Held, genannt), Amru (st. 570), Hareth (um 560—79), Lebid (st. 662, erst leidenschaftlicher Gegner,

---

1) Schanfara's herrliche Kasside ist verdeutscht von Rückert, Hamâsa, I, 181 fg. und von Reuß, Jolowicz's P. d. o. P. 346 fg.

2) Rückert, dessen unermüdlichen Bemühungen wir Bezugs der Kenntniß orientalischer Dichtung so ungemein viel verdanken, charakterisirt im Eingang der Hamâsa die Dichtkunst Arabiens treffend mit der folgenden Strophe:

> Die Poesie hat hier ein dürft'ges Leben
> Bei durst'gen Heerden im entbrannten Sand
> Mit Blüthenschmuck und Schattenduft umgeben,
> Mit Abendthau gelöscht den Sonnenbrand,
> Verschönt, versöhnt ein leidenschaftlich Streben
> Durch's Hochgefühl von Sprach- und Stammverband,
> Und in das Schlachtgraun Liebe selbst gewoben,
> Die hier auch ist, wie überall, von oben.

dann eifriger Anhänger Mohammeds) und **Amrilkais** oder, wie Hammer den Namen geschrieben wissen will, Imriolkais [1]).

Mit **Mohammed** (geb. am 20. April 571 n. Chr. zu Mekka, gest. am 7. oder 8. Juni 632 zu Medina), dem Gründer des Islam, dem Einiger der zahllosen Stämme seines Heimatlandes zu einer Nation, traten die Araber aus der Einöde ihrer Wüsten, aus der Verborgenheit ihrer Oasen heraus auf die Bühne der Weltgeschichte und es leuchtet von selber ein, daß mit dieser Wendung des Volksgeschickes auch die Poesie, die geistige Production Arabiens in eine neue Phase treten mußte. Die Literatur wurde vielgestaltiger, umfassender und breitete sich gleich mächtigen Strömen in die Lande aus, allein diese Ströme entsprangen nicht mehr dem lautern Brunnen eines durch und durch in sich abgeschlossenen, eigenthümlichen und an und für sich schon hochpoetischen Volkslebens. Die arabische Literatur erkaufte ihren Glanz, ihre weithin reichende Geltung nur durch Hingabe ihrer ursprünglichen Frische und Kraft. Das religiöse Element, welches durch den Propheten hinzukam, förderte sie keineswegs, denn durch dieses Element wurde der poetischen Hervorbringung die starre Fessel des Dogma's angelegt, wurden die Dichter gezwungen, jeden Gedanken, jede Schöpfung der Phantasie erst auf der Wagschale der Orthodoxie abzuwägen, bevor sie damit auftreten durften. Sodann wurde der Hoheit und Innigkeit der Gefühle ein unheilbarer Schlag versetzt durch die Stellung, welche der Islam dem Weibe anwies. In das Harem eingesperrt und in Folge dessen verdummt und verdumpft, konnten die Frauen dem Manne Nichts mehr bieten, was eine höhere Liebe hätte einflößen können, und weil das weibliche Geschlecht von da ab nur vermöge seines körperlichen Liebreizes noch in Betracht kam, konnte es nicht fehlen, daß die erotischen Gedichte der Araber jenen vorherrschend sinnlichen Charakter annahmen, der meist unserem Geschmacke und unserem gebildeteren Sinne widerstrebt. Mit der höheren Liebespoesie zerfiel dann zugleich die alte Abenteuerlust, indem die Heldenthaten des Einzelnen gegenüber den erobernden Wundern, welche Mohammed und seine Heere verrichtet hatten, für die dichterische Auffassung nicht mehr in Betracht kommen konnten und so mit dem Reiz des Ruhmes auch der Drang des Wagnisses ver-

---

[1]) Amrilkais, der Dichter und König. Sein Leben dargestellt in seinen Liedern. Aus dem Arabischen von Fr. Rückert, 1843. Ein Beurtheiler der arabischen Literaturgeschichte von Hammer hat, was der große Orientalist über Amrilkais oder Imriolkais beigebracht, in folgende Sätze zusammengefaßt (Allg. Zeitg. vom 6. März 1855, Beil.): „Dieser Dichter, welchen Mohammed den „Fahnenträger zur Hölle“ nannte, gelangte durch seine Lieder, seine Schicksale und seine Liebesabenteuer mit Oneisa, die er mit ihren Gespielinnen beim Baden überraschte, unter seinem Volke zu universeller Berühmtheit. Von seinem Vater wegen schlüpfriger Abenteuer verbannt, lebte er lange unter einem fremden Stamme. Als man ihm die Nachricht brachte, sein Vater sei im Aufruhr vom eigenen Stamm erschlagen worden, saß er gerade beim Spiel. Er trieb seinen Genossen an, das Spiel ruhig zu beendigen, denn er wollte ihm nicht sein Spiel verderben. Dann aber ließ er sich alle Einzelheiten des Mordes genau erzählen und berauschte sich während der Nacht, nach dem Grundsatz „heute der Wein und morgen das Geschäft.“ Nüchtern geworden, schwor er: nicht Fleisch und Wein zu genießen, nicht Haar und Bart zu scheren und kein Weib zu berühren bis er die Pflicht der Blutrache erfüllt. Stolz verschmähte er jedes angebotene Sühngeld, denn alle Araber wüßten, daß Hodschr seines Gleichen nicht gehabt, und er würde sich entehren, wenn er Kameele für das Blut seines Vaters nähme. Als er vor einem Götzenbild durch's Loos ein Orakel über seinen Kriegszug holte, zog er dreimal den Pfeil der Vertheidigung. Ungeduldig, weil das Orakel nicht auf Angriff lautete, zerbrach er die Pfeile und warf sie dem Götzenbild mit den edlen Zornesworten in's Gesicht: „Wenn dein Vater getödtet worden, würdest du dich nicht auf Vertheidigung beschränken.“ Imriolkais gelangte zuletzt nach Konstantinopel, mußte aber wegen eines Liebesverhältnisses zu einer Prinzessin fliehen. Justinian bestrafte ihn durch das Geschenk eines vergifteten Hemdes, welches der Dichter anlegte und bald darauf, bedeckt mit Geschwüren, bei Angora starb. Seine erotischen Lieder sind die Juwelen der arabischen Poesie und enthalten eine Fülle zarter und glücklicher Naturbeobachtungen mitten unter der südlichen Sinnesglut und Lüsternheit.“

schwand. Erst später und weit vom Heimatland entfernt, in dem eroberten Spanien nämlich, erstand die alte, schöne Ritterlichkeit der Araber wieder, freilich verfeinert und durch christliche Einflüsse ausgebildet, und mit ihr auch ein Nachhall der verschwundenen reineren Minnepoesie. In den Ländern des Orients jedoch, welche der Islam sich unterworfen, wurde die arabische Dichtkunst vorherrschend Hofpoesie, mit starker mystisch-religiöser und panegyrischer wie auch frivoler Färbung. Bei Alledem darf durchaus nicht geglaubt werden, daß die arabische Literatur seit Mohammed ihre Zeugungskraft verloren. Im Gegentheil, diese steigerte sich nach Einbuße ihrer ursprünglichen Naivetät bedeutend. Auch nach Mohammed traten große Dichter auf, die, ob sie sich auch den Einflüssen eines gesunkenen Geschmacks und einer vielfach herrschsüchtig hervortretenden Schulweisheit nicht zu entziehen vermochten, dennoch gar viel des Schönen hervorbrachten. Vornehmlich hob sich die Didaktik und schuf eine Menge von eigentlichen Lehrgedichten, von Fabeln und Satiren; sodann die Märchendichtung in ungebundener Rede, der Roman, und endlich die allerliebste Makamen-Humoristik, aus welcher da und dort ein voller Strauß echter Lyrik hervorduftet. Zum Drama jedoch hat es die arabische Literatur nicht bringen können, weil der Gang ihrer naturgemäßen Entwicklung durch den Islam unterbrochen wurde und dieser, wie der Jahvedienst bei den Hebräern, keine selbstthätige, freie Individualität anerkannte. Woher sollte also dramatisches Leben kommen?

Was den Juden und Christen die Bibel, das ist bekanntlich der Koran (al Koran, d. i. die Sammlung der Schriften) den Moslem. Er ist auch vielfach auf die biblischen Sagen und Mythen gebaut; der Monotheismus, den er predigt, ist nicht weniger rigorös und verdammungssüchtig als der der Bibel, ermangelt aber des Dogma's der Versöhnung, welches, im Judenthum prophezeit (Orakel vom Kommen des Messias), durch das Christenthum angestrebt wurde. Das Symbolum des Islam ist befehlerisch, hart und starr [1]). Der Koran ist keineswegs von Mohammed selbst geschrieben, noch weniger vom Himmel gefallen, wie fromme Moslem glauben, sondern die einzelnen Stücke der Bibel des Islam wurden erst nach des Propheten Tode in ein Ganzes vereinigt, indem der Chalif Abu Bekr Alles, was von Mohammed's Offenbarungen auf Pergament, Palmblättern, Knochen, Steinen und andern rohen Schreibmaterialien einzeln unter den Moslem zerstreut aufzufinden war, sammeln und in seinem frommen Glauben ohne alle Kritik abschreiben und in ein Buch zusammenstellen ließ. Eine zweite Redaction des Koran ließ der Chalif Othman besorgen, wobei, wo möglich, noch kopfloser verfahren wurde [2]). So, wie er jetzt vorliegt, ist der Koran in 114 Suren, d. i. Stufen oder Reihen, abgetheilt, deren wunderliche Aufschriften wohl davon herrühren, daß die Gläubigen, welche den Koran auswendig lernten, bevor er vollständig aufgeschrieben war, jeder Sure einen willkürlichen Titel gaben zur Erleichterung ihres Gedächtnisses. Ueber den außerordentlichen Einfluß, welchen der Koran mit seinem strengen Monotheismus auf die Literatur der Mohammedaner geübt, ist man einig, weit weniger aber über seinen poeti-

---

1) Gott ist Einer!
Er ist von Ewigkeit;
Er hat nicht gezeugt,
Er ward nicht gezeugt;
Ihm gleich ist Keiner! Koran, Sura 112.

2) Näheres über Entstehung, Form und Inhalt des Koran siehe bei Gräße, „Allgemeine Literärgeschichte“ Bd. I. S. 308 ff. — Wir besitzen verschiedene Verdeutschungen des Koran, von der ältesten durch S. Schweigern, Nürnberg 1616, nach dem Italienischen angefertigten, bis zu der neuesten, wortgetreu dem Arabischen nachgebildeten von L. Ullmann, Crefeld 1840. Poetische Nachbildungen vom Inhalt des Koran gibt Daumer's „Mohammed und sein Werk“, 1848.

schen Werth. Während die Einen [1]) „das Musterwerk arabischer Poesie" darin erblicken, verweisen ihn Andere [2]) ganz und gar in das Gebiet der Rhetorik. Gewiß ist, daß der Koran in Prosa geschrieben ist, jedoch in jener rhythmischen Prosa, wie sie stets klingt, wo sie sich erst aus der gebundenen Redeweise herauszubilden angefangen hat. Diese Prosa, die überdies noch am Ende der Verse reimt, gab nun ein williges Gefäß zu den Visionen und Verzückungen des Propheten ab, und da einestheils „des Reimes Gleichklang, der für arabische Ohren wahrer Sirenenton ist," im Koran waltet, anderntheils Mohammed unmöglich das hätte leisten können, was er leistete, ohne poetischer Begabung, dieses bei seinen Landsleuten so überaus hochgeschätzten Gutes [3]), theilhaft zu sein, so dürfen wir unbedenklich zugeben, daß sich die Orakel und Schilderungen des Propheten vielfach über das bloß rhetorische Gepränge erheben, daß er, hingerissen von dem Feuer seines Glaubens, von dem Wirbel seines Eifers, für Gedanken voll lohender Phantasie auch den echtdichterischen, hinreißend mächtigen Ausdruck gefunden [4]). Den höchsten Schwung des Zorns erreicht der Koran, wenn er die Schrecken des jüngsten Gerichts und die Qualen der Hölle schildert, die höchste Lieblichkeit und Feierlichkeit, wenn er die Belohnung der Seligen, die Freuden des Paradieses beschreibt. Nach dem Urtheil der Moslem selbst aber findet sich die erhabenste Stelle des Koran in der elften Sure, welche die Sündflut erzählt und wo es heißt: „O Erde, schluck' dein Wasser ein! O Himmel, halt' deine Ströme ein!" — Der Koran ist indessen nicht die einzige Religionsquelle der Moslem; denn neben diesem Buche hat auch die Sunna, d. i. die aus den Reden und Handlungen des Propheten geschöpfte, durch Tradition fortgepflanzte, hauptsächlich durch Bochari (gest. 869 n. Chr.) bewerkstelligte Sammlung von allerlei Lebensregeln für einen großen Theil der Gläubigen (deßhalb Sunniten genannt) religiöse und soziale Geltung.

Von den arabischen Dichtern, die nach Mohammed auftraten, verdient zunächst Ibn Dureid (geb. 838, gest. 932 n. Chr.) als Elegiker genannt zu werden, dann der im ganzen Orient hochberühmte Mutanabbi oder Motenebbi (geb. 915 zu Kufa, im Kampfe gegen räuberische Beduinen der Wüste gefallen 965), dessen Name bedeutet der Prophet sein Wollende, weil er im Gefühle seiner

[1]) Der Koran ist nicht nur des Islam Gesetzbuch, sondern auch Musterwerk arabischer Dichtkunst. Nur der höchste Zauber der Sprache konnte das Wort des Sohnes Abdalla's stempeln als Gottes Wort. In den Werken der Dichtkunst spiegelt sich die Gottheit des Genius ab. Diesen Einhauch und Aushauch der Gottheit beteten die Araber schon vor Mohammed in ihren großen Dichtern an. Hammer „Fundgruben des Orients," II, 25.

[2]) Die verschiedenen Stellen des Koran, in denen Mohammed die unübertreffliche Vollkommenheit dieses Buches selbst als den triftigsten Beweis seiner göttlichen Sendung anführt, müssen so verstanden werden, daß Mohammed sich nicht minder auf den erhabenen Inhalt als auf die vollendete Rhetorik, mit welcher dieser geoffenbart war, bei der Begründung seiner himmlischen Mission berief. Weil a. a. O. S. 60.

[3]) Ein armer Bedewine Mohallak hatte den Dichter Aascha gastfreundlich bewirthet. Um ihn dafür zu belohnen, dichtete Aascha nur ein paar Verse zum Lobe Mohallak's und dies war hinreichend, um dessen acht Töchtern an einem Tage Männer zu verschaffen. De Sacy in den „Fundgruben des Orients," Bd. 5.

[4]) Mohammed bewies sich gegen die Dichter höchst ehrerbietig und freigebig, nur nicht gegen die, welche ihn mit Satiren verfolgten. Daß er selbst nach unmittelbarem Dichterruhm strebte, macht folgende Anekdote unwahrscheinlich. Abu Bekr machte den Propheten darauf aufmerksam, daß er einen Vers unrichtig skandire, worauf Mohammed antwortete: Ich bin kein Dichter und brauche es auch nicht zu sein. — Nach Hofmacherei schmeckt sehr stark die Nachricht, der Dichter Lebid habe nach Anhörung des Eingangs der zweiten Sure des Koran sein an der Kaaba aufgehängtes Preisgedicht herabgerissen und die Göttlichkeit des Koran laut verkündigt. — Vgl. über Mohammed und den Koran die beiden Werke: G. Weil, „Mohammed der Prophet", Stuttg. 1843, und „Historisch-kritische Einleitung in den Koran", Bielefeld 1844.

poetischen Kraft die Glorie des Prophetenthums erringen zu können wähnte[1]). Dieser Versuch mißlang gänzlich und trug ihm nur einen Spottnamen ein. Jedenfalls besaß er eine überschwängliche Phantasie und hohe Kraft, allein die Höhe der altarabischen Dichter erreichte er keineswegs und unausstehlich ist, wie Weil a. a. O. S. 90—91 nachweist, sein Haschen nach witzigen Wortspielen, unangenehm sind seine alle Gränzen überschreitenden Uebertreibungen, ermüdend ist die immer wiederkehrende Erhebung seiner eigenen Verdienste, und als die Krone aller dieser Fehler hat er noch seine Lobreden stets an die Meistbietenden losgeschlagen und mit seinen Satiren nur den verfolgt, der ihm nicht huldigte. Der Umstand, daß die meisten seiner Producte Gelegenheitsgedichte sind, ist charakteristisch. Dann und wann vergißt er jedoch seine Stellung als Hofdichter, und sowie das geschieht, athmen seine Elegien ein tiefes Gefühl und erinnern seine kühnen Ansprüche auf Ruhm an den unbändigen Naturdrang der Wüstensänger des alten Arabiens[2]). Wie hoch sein Divan bei den Orientalen geschätzt wird, beweisen die vierzig Commentare desselben. Einer dieser Commentatoren, Abulala (geb. 973, gest. 1058), soll ihm auch als Dichter nahe kommen und Toghrai (ermordet 1121) wird ihm von einigen Kennern des Arabischen sogar vorgezogen.

Mit der Lyrik, wie sie in der mohammedanischen Periode durch die genannten und andere Dichter ausgebildet wurde, stehen die didaktischen, zuweilen in's Gebiet der Satire hinübergreifenden Bestrebungen dieser Zeit in nahem Zusammenhang. Als Satiriker that sich Mohammeds Zeitgenosse Thabit hervor, welcher seine satirische Geißel selbst auf die Schultern des Propheten niederfallen ließ, und der reiche Gnomenvorrath, der sich allmälig häufte, wurde von Grammatikern und Lexikographen in verschiedenen Sammlungen zusammengestellt, erläutert und erweitert. Von solchen Werken didaktischer Dichtung stehen vornehmlich in Ansehen die Medschna ol emsal oder Sammlung von 7000 Sprüchwörtern von Meidani (gest. 1125), die Atwakos-scheb d. i. die goldenen Halsbänder von Zamakhschari (gest. 1143) und die Atwakos-seheb d. i. die goldenen Scheiben von Schakruh, welche beiden Werke nach Hammer alle die Grundwahrheiten und Polarpunkte der Sittenlehre umfassen, wie dieselben in mannigfaltiger Gestalt in den philosophischen und poetischen Werken der Morgenländer wiederkehren[3]).

---

[1]) Siehe: „Fundgruben des Orients", V, 19. Hammer hat den Divan (Gedichtsammlung) dieses Dichters übersetzt unter dem Titel: „Motenebbi, der größte arabische Dichter", Wien 1824.

[2]) Von seinem vielbewegten, abenteuerlichen Leben, wie nicht minder von seinem Selbstbewußtsein, gibt Kunde sein Vers:

Mich kennt das Roß, die Nacht, das Schlachtrevier,
Der Schlag, der Stoß, die Feder, das Papier.

Diesen Vers rief ihm sein Sklave als Mahnung zu, als er, in der Wüste von Bedewinen überfallen, sein Roß zur Flucht wandte. Mutanabbi kehrte augenblicklich um, stürzte sich wieder in's Gefecht und erlag der Uebermacht. Dieser heldenhafte Tod beweist jedenfalls, daß der Kern des Dichters ein gesunder war. Beim Antritt seiner Laufbahn hatte er zu den Bewohnern der Wüste gesprochen:

Bei dem Sterne, der geht,
Bei dem Dom, der sich dreht,
Bei der Nacht, bei dem Tag,
Verflucht sei, wer glauben nicht mag!
Ich stehe bei Bekannten,
Den frühern Gottgesandten,
Und Gott will mir erlauben,
Zu regeln den Glauben —

aber, wie gemeldet, mit diesem prophetischen Debüt Fiasco gemacht.

[3]) Vgl. „Fundgruben des Orients", VI, 240. Die goldenen Halsbänder des Zamakh-

Eine Erweiterung in Gehalt und Form fand die arabische Gnomendichtung in der Fabelpoesie, wobei freilich zu bemerken ist, daß hier die Araber großentheils nur als Uebersetzer und Bearbeiter fremder Fabelwerke auftreten. Der berühmte arabische Fabeldichter Lokman scheint Allem zufolge eine mythische Person zu sein und die Annahme, daß der Name Lokman's nur der Collectivname für eine in verschiedenen Zeiten und aus verschiedenen Elementen entstandene Fabelsammlung sei, dürfte schwer zu widerlegen sein. Wir kennen von diesen Fabeln 41 (37 davon besitzen wir deutsch als Anhang zu einer 1775 zu Wittenberg erschienenen Uebertragung von Sadi's Rosengarten, dann vollständiger in den Ausgaben von Rödiger (Halle 1839) und Schier (Dresden und Leipzig 1839), die aber eben nicht übermäßig gesalzen sind. Weit bedeutender sind die Leistungen der Araber im Thierepos, obgleich ihnen auch hier die Ursprünglichkeit mangelt, und als das vorzüglichste Product dieser Gattung ist das dem indischen Hitopadesha nachgebildete Thierepos Kalilah ve Dimnah d. i. der dumme und der arglistige (Schakal), die sich in dem Buche mit einander unterhalten, anzuführen, wie dasselbe durch den zum Islam bekehrten Perser Rouzbeh, gewöhnlich Abdallah Ben Mokaffa genannt (auf entsetzliche Weise ermordet 760 n. Chr.), aus dem Altpersischen in's Arabische übertragen worden [1]).

Das Fabelwesen der Araber hängt mit ihrem Märchenwesen insofern genau zusammen, als der Erzähler beinahe immer von der Beweisführung für einen Sittenspruch ausgeht. Der Hang der Araber zum Anhören wunderbarer Abenteuer ist ein uralter und fand seine Stütze in der Gewohnheit dieser Nomaden, unter dem gestirnten Himmel Abends beisammenzusitzen und sich untereinander Geschichten zu erzählen oder auch durch eigens bestellte Erzähler (Essamir d. h. der Führer der sternhellen Nacht genannt) solche vortragen zu lassen. Dieß ist der Ursprung der Märchensammlungen. Durch Mohammed erfuhr zwar die Märchenpoesie eine Reaction, denn der Prophet hielt die Märchenerzählung, welche ihre Stoffe vorzüglich aus Persien holte, für seine religiöse Reform gefährlich und verbot das Sichversenken seines Volkes in diese träumerische, bunte Wunderwelt. Dagegen empfahl er zur Hebung und Kräftigung des Nationalgefühls die Geschichten, welche über die Thaten des berühmten Dichters Antara und dessen Liebe zur schönen Abla umliefen, und aus diesen durch die mündliche Tradition immer mehr erweiterten und ausgezierten Geschichten entstand das berühmte arabische Heldenbuch Antara, ein echter und gerechter Ritterroman, wie er im sechsten Jahrhundert der mohammedanischen Zeitrechnung durch den Dichter und Arzt Ibn ess Ssaigh niedergeschrieben wurde [2]). Indessen genügte dieser Stoff dem Märchenhunger der Araber nicht lange und die Vorschriften des Propheten waren bald vergessen. Gab es doch schon unter dem Chalifen Omar gewerbsmäßige Erzähler, wie es deren noch heutzutage in den Kaffeehäusern des Orients gibt, und das Anhören ihrer phantastischen Geschichten, die vielfach persischen und indischen Ursprungs sind, war und blieb die Lieblingsunterhaltung aller Stände

---

schari besitzen wir in deutschen Uebertragungen von Hammer (Wien 1835), von Fleischer (Leipzig 1835), von Weil (Stuttgart 1836).

[1]) Kalilah und Dimnah. Aus dem Arabischen von Ph. Wolf, Stuttgart 1837. Die Aehnlichkeit der Grundzüge dieses Thierepos mit denen des deutschen vom Reineke Fuchs ist so auffallend, daß man angenommen hat, die älteste lateinische Form des letztern sei nur eine Nachbildung des arabischen Werkes, dessen Bekanntschaft für die Abendländer durch die Kreuzzüge vermittelt worden sei. Vgl. hierüber, wie über das orientalische Fabelwesen überhaupt Hammer's „Geschichte der osmanischen Dichtkunst", Bd. I, S. 25.

[2]) Vgl. die Untersuchung, welche Hammer in den „Wiener Jahrbüchern" Bd. 6, S. 229 ff. über diesen merkwürdigen Roman angestellt hat. Eine deutsche Uebersetzung desselben existirt meines Wissens noch nicht, wohl aber eine englische, die 1819 zu London erschien unter dem Titel „Antar, a bedouean romance, by Terrik Hamilton."

und Klassen. So bildete sich nach und nach der Vorrath von wunderbaren Geschichten, der, später vielfach überarbeitet, gemodelt und vergrößert, jetzt unter dem Titel Elf Leila oder die Märchen der tausend und einen Nacht in Jedermanns Händen ist. Die literarische Geschichte dieser Märchensammlung ist sehr weitläufig, weßwegen wir hier nur anführen, daß der Grundstock derselben persischen Ursprungs und von dem persischen Dichter Rasti verfaßt ist, daß sie zuerst unter dem Chalifen Manssur in's Arabische übersetzt wurden und daß als die Localität ihrer letzten Ueberarbeitung mit Bestimmtheit Aegypten anzugeben ist, in welchem Lande unter der mamlukischen Herrschaft die arabische Literatur reicher blühte als nach dem Sturz des Chalifats irgendwo [1]).

Ist uns in den Märchen der Tausend und einen Nacht eine unerschöpfliche Fundgrube orientalischer Phantasie eröffnet, aus welcher die Liebhaber des Wunderbaren und Anmuthigen zu allen Zeiten neue Befriedigung sich holen können, so bietet uns dagegen die arabische Makamen-Dichtung, in welcher sich zuerst Hamadany (gest. 1007 n. Chr.) hervorthat, den eigenthümlichen Genuß morgenländischen Witzes und Humors, der sich sonst dem angeborenen Ernst des Orientalen zufolge nur selten laut macht. „Makame, erklärt uns Rückert, bedeutet einen Ort, wo man sich aufhält und sich unterhält, dann eine Unterhaltung selbst, einen unterhaltenden Vortrag oder Aufsatz, nach unserer Art eine Erzählung oder Novelle. Mehrere dergleichen, über einen gemeinsamen Gegenstand und locker zu einem Ganzen zusammengereiht, bilden alsdann, was wir einen Roman nennen könnten.“ Ein solches Werk nun sind die Makamen des Hariri (geb. 1054 zu Basra, gest. 1121), fünfzig an der Zahl [2]). Der Dichter tritt darin unter dem Namen eines Hareth Ben Hemman auf und erzählt die buntscheckigen Fahrten, Abenteuer und Metamorphosen des köstlichen Vagabunden Abu Seid aus Serug. Die Form ist eine aus gereimter Prosa und Versen gemischte, gleich geschickt zu Ernst und Scherz, bald zu Wort-, Buchstaben- und Räthselspielen zugespitzt, bald lyrisch aufwirbelnd, bald in elegischem Flusse dahinströmend, bald rhetorisch gedehnt, bald gnomenhaft kurz, die Sprache mit einer so wundersamen Virtuosität behandelnd wie Paganini seine Geige. Der Wechsel zwischen Komik und Pathos ist ebenso rasch wie der Wechsel der Scene. Kaum hat Abu Seid als büßender Pilger an einem Grabe gestanden, um die Vergänglichkeit und Thorheit aller irdischen Genüsse zu predigen, als er auch schon im Kreise lockerer Vögel einen Dithyrambos auf den Wein und die Freuden des Zechgelages anstimmt, um dann wieder, vom Gefühl seiner Unstätheit, seines Unglücks erfaßt, in melodische Klagen auszubrechen. Hariri macht Einen auf die anmuthigste Weise im Orient heimisch und die bunten Phantasmagorien, die er an unsern Blicken vorübergaukeln läßt, laden uns, einmal geschaut, immer wieder zur Betrachtung und Bewunderung ein [3]).

---

[1]) Vgl. über das Literarhistorische der „Tausend und einen Nacht“ die Zeitschrift „Hermes“, wo Bd. 30 und 33 Chezy sich darüber ausspricht. Ebenso, „Gräße's Handbuch der allgemeinen Literaturgeschichte“, Bd. 2, S. 89—92. Deutsche Uebersetzungen gibt es viele, die neueste ist: „Tausend und eine Nacht, zum ersten Mal aus dem arabischen Urtext treu übersetzt von G. Weil“, Pforzheim 1838.

[2]) Im Original herausgegeben von de Sacy unter dem Titel: „Les séances de Hariri“ Paris 1821—22. Uns Deutsche hat Fr. Rückert mit einer Nachbildung dieses in seiner Art einzigen Buches beschenkt, welche unter dem Titel: „Die Verwandlungen des Abu Seid von Serug oder die Makamen des Hariri“ 1827, dann in 2. Aufl. 1836, in 3. Aufl. 1844 erschien und wohl das größte Sprachkunstwerk ist, welches die deutsche Sprache aufzuweisen hat. Drei in Rückert's Nachbildung fehlende Makamen finden sich verdeutscht in Ph. Wolf's Uebertragung des „Kalilah und Dimnah.“

[3]) Die spätere Versunkenheit der arabischen Poesie zu betrachten, gewährt kein Interesse. Die Gedichtsammlungen der arabisch-maurischen Dichter, durch welche die arabische Dichtung in Spanien eine glanzvolle Nachblüthe erlebte, sind uns leider, obwohl theilweise handschrift-

Die Poesie war nach Mohammed viel zu sehr Sache der Bildung, der Reflexion geworden, als daß sie ohne Beihülfe sonstiger literarischer Kultur hätte existiren können. In der That eroberten die Araber, einmal aus ihren Wüsten hervorgebrochen, nicht allein Länder und Meere, sondern auch die Reiche des Wissens, Erwerbungen, die besonders unter den Chalifen aus der Dynastie der Abbasiden fruchtbar gemacht wurden. So das Feld der Geschichtschreibung, oder bezeichnender gesagt der Chronikerzählung, in welcher sich sagenhafte, historische und geographische Elemente mischten. In solcher Darstellung zeichneten sich aus Wakedi (gest. 822 n. Chr.), Kotaibah (gest. 889), Ettabari (gest. 922), Masudi (gest. 957), Abul Feda, während die Geschichtsbücher Hamza's den streng historischen Anforderungen mehr entsprechen und die Chroniken Said Ebn Batrik's (als Christ später Eutychius genannt, gest. 932) und Abilcara's einen stark kirchlichen Beigeschmack haben. Noch eifriger als Geschichtsstudien wurden die mathematischen und Naturwissenschaften, unter letztern vornehmlich die Medicin getrieben. Als Mathematiker haben berühmte Namen hinterlassen Al Fargani, Al-Batani, Al Suphi, Medschur, Junis, Abul Wefa, Al Heisem, Gebr Ebn Aphla, Abu Maascher, Al Bagdadi, Al Snigiari, Ben Musa, wobei freilich zu bemerken, daß sich mit den mathematischen Bestrebungen vielfach die verworrensten astrologischen Träumereien verbanden, wie die Naturstudien, in welchen sich Al Kendi, Chalid Ben Jesid, Jahia Ben Serabi, Honain, Aben Guefit, Arrasi, Isa Ben Ali, Maswijah, Ben Sina (gewöhnlich Avizenna genannt) und Abul Kasem hervorthaten, durch alchymistische Charlatanerien getrübt wurden. Auch die abstracten Wissenschaften fanden Förderer und Pfleger, besonders seit die aus dem Islam hervorgegangene mystisch-philosophische, von Abu Haschem (gest. 767) gestiftete Theologenschule der Sofi d. i. der Wollebekleideten (von dem Worte souf Wolle, welchen Stoff sie bei ihrer Gewandung gebrauchten) die Neigung zur philosophischen Abstraction und Beschaulichkeit begünstigte. Die Periode der wissenschaftlichen Thätigkeit der Araber beginnt zur nämlichen Zeit, mit der Regierung des Chalifen Al Mansur (753), und setzt sich vorzüglich unter dem Chalifat Harun al Raschids und Al Mamums im Orient fort, während arabische Gelehrsamkeit und Kunst unter den Omaijahden in Spanien blühte. Es waren hauptsächlich die auf Befehl der Chalifen veranstalteten Uebersetzungen griechischer Werke, welchen die Araber ihre gelehrte Kultur verdankten. Durch diese bildeten sie sich in den Disciplinen der Medicin, der Mathematik, Astronomie und Geographie. Durch die naturwissenschaftlichen Werke des Aristoteles, welcher der Hauptleitstern ihrer Studien war und blieb, wurden sie auch in seine philosophischen eingeführt und das aristotelische System, freilich vielfach getrübt durch mangelhafte Uebersetzungen und seichte Erklärungen, wurde die Grundlage ihrer philosophischen Untersuchungen, die sich auf Erklären, Commentiren und Raisonniren beschränkten, welches Raisonnement nicht selten in Abgeschmacktheit sich verflachte. Einer der frühesten dieser arabischen Aristoteliker ist der schon genannte Al Kendi (blühte um 800), dem Al Farabi (gest. 966) nacheiferte. Berühmter als Beide ist der gleichfalls schon als Arzneikünstler genannte Ben Sina (Avizenna, geb. 984, gest. 1064), dessen Lerneifer so groß war, daß er zu Bagdad unausgesetzt bei den aristotelischen Büchern saß, in die Moschee ging und Allah um Eröffnung des Verständnisses anflehte, wenn ihm Etwas darin unverständlich war, die ganze Nacht hindurch las und schrieb, mit

---

lich vorhanden, bisher noch unzugänglich geblieben. Wir werden aber später sehen, daß die poetische Thätigkeit, welche die Araber in Spanien entfalteten, auf die Dichtung der spanischen und provençalischen Troubadours bedeutend eingewirkt hat, daß diese ritterliche Poesie großentheils von dem ritterlich-poetischen Wesen der Mauren angeregt wurde.

Wein den Schlaf verscheuchte und, von diesem dennoch überwältigt, nur von den Gegenständen seines Forschens träumte. Im einundzwanzigsten Jahre fing er an philosophische Werke zu schreiben, unter denen man eine Logik, eine Physik und eine Metaphysik nennt. Ganz in der Art, wie die christlichen Scholastiker das Ansehen des Dogma's mit Hülfe des Aristoteles zu befestigen suchten, unternahm es Al Gazel (gest. 1111), die Wahrheit des Koran durch die Philosophie zu erweisen, besonders durch seine Schrift „Zerstörung aller Philosopheme.“ Als Sittenlehrer that sich sein Zeitgenosse Al Ghasali (gest. 1111) durch seine Schrift Ejuha al valed d. i. o mein Kind![1]) hervor, sonst auch die Orthodoxie des Islam gegen aristotelische und neuplatonische Sätze vertheidigend, wogegen Tophail (gest. 1190 zu Sevilla) die Lehren alexandrinischer Philosophen, denen er anhing, in einer Art philosophischen Romans zu verbreiten suchte, der den Titel „Hai Ebn Thokdan“ d. i. der Naturmensch führt und von den Arabern als classisches Buch hochgehalten wurde[2]). Der Schüler Tophails, Averroes (sein eigentlicher Name ist Abul Walid Mohammed Ebn Achmed Ebn Mohammed Ebn Roshd), hat unter allen arabischen Gelehrten den größten Ruhm sich erworben. Er wurde in der Mitte des zwölften Jahrhunderts zu Cordova geboren, seine Familie war sehr angesehen und er genoß eine vortreffliche Erziehung. Sein gelehrter Ruf verbreitete sich schon frühzeitig, so daß er nach dem Tode seines Vaters dessen Stelle als Oberrichter erhielt. Nach einiger Zeit wurde er in der nämlichen Eigenschaft nach Marokko berufen. Allein seine strenge Gerechtigkeitsverwaltung vermochte ihn vor Verketzerungen in religiöser Beziehung nicht zu schützen. In Folge derselben wurde er seiner Aemter entsetzt, seines Vermögens beraubt und zum Widerrufe seiner vorgeblichen Irrthümer gezwungen. Er ging nach Spanien zurück und beschäftigte sich, die Entbehrungen der Armuth nicht achtend, aufs Neue eifrigst mit philosophischen und theologischen Studien. Später gelangte er wieder zu Ansehen und Würden. Er starb 1217. Auch seine Bestrebungen beschränkten sich indessen auf Commentiren und zwar hauptsächlich des Aristoteles, wobei er allerdings vielen Scharfsinn und eine Menge feiner Gedanken zu Tage förderte. Die Verehrung, welche die Scholastiker ihm zollten, war sehr groß, und wie ihnen Aristoteles vorzüglich der Philosoph hieß, so hieß ihnen Averroes der Commentator.

Mit der Bemeisterung der politischen Macht der Araber durch die wilden Horden, welche aus den Steppen Hochasiens herniederfluteten, ging auch die hohe geistige Kultur dieses Volkes, die unter dem Schutz hochsinniger Herrscher auf zahlreichen Hochschulen geblüht hatte, unter oder mußte sich wenigstens vor der hereinbrechenden Barbarei in die Dunkelheit der Büchereien zurückziehen, aus welcher ihre Schätze erst in unserer Zeit durch die wetteifernden Bemühungen gelehrter Abendländer allmälig wieder hervorgesucht und in dem Licht vorgeschrittener Bildung entfaltet wurden. Hiedurch ist denn bereits einleuchtend geworden, daß die Thätigkeit des arabischen Geistes in der Geschichte der Entwickelung der Menschheit ein bedeutendes Moment ausmacht. Daß die welthistorische Schöpfung Arabiens, der Islam, auf die Gestaltung des Orients in jeder Beziehung den

[1]) O Kind! Die berühmte ethische Abhandlung Ghasali's. Arabisch und Deutsch von Hammer-Purgstall. Wien 1838.

[2]) Der Inhalt desselben ist kurz folgender: Hai Ebn Thokdan wird auf einer öden Insel von einem Rehkalb gesäugt und erzogen. Heranwachsend kommt er von selbst auf allerlei Erfindungen, lernt die Natur betrachten, die Formen der Dinge und seines eigenen Wesens erkennen, gelangt auf diesem Wege zur Erforschung des Wesens der Gottheit und endlich zu der Ueberzeugung, daß sein denkendes Wesen Aehnlichkeit mit den Formen des Himmels und dem Wesen des Wahrhaften habe. Er bestrebt sich, demselben immer ähnlicher zu werden, und durch dieses Bestreben und das Entfernen von allem Sinnlichen erhebt er sich zu dem Zustand sublimster Vertiefung und spiritueller Betrachtung.

durchgreifendsten Einfluß geübt, liegt ohnehin klar am Tage und die persische Literatur, zu der wir uns jetzt wenden wollen, ist recht eigentlich eine Tochter desselben oder, wenn man will, eine jüngere Schwester der arabischen, ungeachtet sie eine bedeutende Beigabe uralter, aus dem vormohammedanischen Persien stammender Elemente aufzuweisen hat.

5.

Persien.

Unter der Führung seines Königs Dschemschid — so lautet die altpersische Ueberlieferung — sei das Zendvolk aus Airjanem Baëgo, wie in den Zendschriften die gemeinsame Stammheimat der Arier in den Quellgebieten des Oxus und Jaxartes heißt, von den Abhängen des Belurtagh und Mustagh nach Baktrien, Kabul und Iran herabgestiegen, um sich später über die ganze Ländermasse auszubreiten, welche vom Indus und Oxus, vom persischen Golf, dem Tigris, den Gebirgen Kurdistans und dem Kaspia-See eingeschlossen ist. Dieses ganze mächtige Gebiet, auf welchem des Zendvolks einzelne Zweige, die Baktrer, Meder und Perser, nach einander als herrschende Stämme erschienen, erhielt den Gesammtnamen Iran (Lichtland) im Gegensatz zu den jenseits des Oxus gelegenen Steppenländern, welche, bewohnt von in Sprache, Religion und Sitte von den Iraniern verschiedenen Nomadenvölkern, mit dem Gesammtnamen Turan (Dunkelland) bezeichnet wurden. Iran bekannte sich zu der dualistischen Religion, welcher zufolge aus dem „unerschaffenen Allumfassenden" das Heer der Geister hervorgegangen ist. Die ersten und höchsten derselben sind Ormuzd (corr. aus d. zendischen Ahura maz-dao) und Ahriman (Anghra mainyus), Lichtgeist und Dunkelgeist. Auf Seite des Ormuzd stehen die heiliggesinnten Amschaspands, auf Seiten des Ahriman die bösen Dews. Ormuzd ist der Herrscher von Iran, Ahriman der Gebieter von Turan, denn der physische Gegensatz zwischen diesen Ländern wurde auch auf die moralische Welt übergetragen. Der Kampf zwischen Ormuzd und Ahriman ist der Entwicklungsprozeß der Welt und der Menschheit. Dieser Prozeß wird mit dem vollständigen Triumph Ormuzd's endigen, denn auch Ahriman und sein Anhang in der Geisterwelt und auf Erden werden nach der furchtbaren Katastrophe des Weltgerichts und der Weltverbrennung zum Licht und zum Guten bekehrt. Eigentlicher Zweck des Ormuzdglaubens war Vergeistigung des Menschen, der all sein Lebenlang ein Streiter für Ormuzd gegen Ahriman sein sollte. Es ist einleuchtend, daß diese altpersische Religion in der That den Namen der Lichtreligion, welchen man ihr gegeben, verdient und daß ihre trostreichen Dogmen, welche das endliche Aufgehen des Bösen im Guten verhießen, nothwendigerweise eine lichte Heiterkeit über das Thun und Treiben der alten Perser ausgießen mußten. Eine Nation, welche das Licht zu ihrem Symbol nahm, konnte sich nicht in finstern, trüben Anschauungen gefallen und wir bemerken in der persischen Urgeschichte deßhalb ein stets Aufstreben aus der Tiefe zu Licht und Klarheit, welche Eigenthümlichkeit auch ihre spätere Literatur noch deutlich wahrnehmen läßt, sogar da, wo sie mystisch wird, denn die Gedanken dieser Mystik sind mit dem lachendsten Blumenflor umkleidet.

Das altpersische Religionssystem ist seinem Gehalte nach das großartigste Gedicht, welches jemals ersonnen wurde. Für den Dichter desselben gilt Zara-

thustra (d. i. Goldstern), im Parsi Zerduscht, im Griechischen Zoroaster. Die Bestimmung der Lebenszeit dieses großen Sehers ist noch immer Gegenstand gelehrter Controverse. Während die Einen (z. B. Schack) wollen, daß der König Vistaçpa, unter dessen Regierung Zarathustra lebte, keiner der historisch nachweisbaren medischen oder persischen Könige gewesen und demnach der Prophet der Ormuzdreligion, wenn auch nicht in eine fabelhafte Vergangenheit, so doch jedenfalls über das 9. Jahrhundert v. Chr. hinaufzurücken sei, behaupten Andere (vor allen Röth), Vistaçpa sei identisch mit dem Gustasp der Neuperser und dem (Darius) Hystaspes der Griechen, folglich habe Zarathustra im 6. Jahrhundert v. Chr. gelebt und er sei 599 geboren und 522 gestorben. Die Urkunden seiner Lehre, in der Zendsprache und der aus dieser hervorgegangenen Pehlvisprache — das erstere indogermanische Idiom ist noch älter als das Sanskrit der Veden — niedergeschrieben, wurden zuerst i. J. 1754 durch einen englischen Reisenden aus Surate nach Europa gebracht. Die wichtigste dieser Schriften ist der Zend-Avesta (d. i. das Wort des Lebens), die Bibel des Ormuzdglaubens. Ihren wesentlichen Inhalt bilden: 1) das Vendidibad-Sade (im Original mit Glossar hrsgegb. von Brockhaus, deutsch von Spiegel), 2) das Jaçna (neupers. Izeschne), 3) das Vispered — Dogmenlehre, Hymnik, Liturgie. Eine weitere wichtige Religionsurkunde der Iranier ist das Bundehesch, eine im Pehlvi geschriebene und ausgeführtere Darstellung der iranischen Dogmatik, wie sie sich zur Sassanidenzeit entwickelt hatte.

Das altiranische Reich erlag der makedonischen Invasion unter Alexander dem Großen (331 v. Chr.) und das neupersische Reich der Sassaniden, unter welchem der Ormuzdglaube zu neuem Glanze gediehen war, wurde (634 n. Chr.) durch den Ansturm der Moslem weggefegt. In diesem großen Schiffbruch der iranisch-baktrisch-persischen Bildung gingen unersetzliche Kulturschätze zu Grunde. Einige Reste der ohne Zweifel reichen religiösen Literatur von Iran wurden durch treue Anhänger des Ormuzdglaubens, deren Nachkommen jetzt unter dem Namen der Parsen oder Ghebern in der Zerstreuung leben, dem Untergang entrissen, verheimlicht und in die Fremde gerettet, wo sie freilich vielfache Trübungen erfuhren. Es begann jedoch mit dem Mächtigwerden des Mohammedanismus in Persien, dessen Schriftsprache jetzt das zur Sassanidenzeit aus dem Pehlvi entwickelte Parsi oder Neupersische wurde, ein neues geistiges Aufstreben. Es ist, als hätte der persische Genius eines gewaltsamen Anstoßes von außen bedurft, um seine Kräfte zu entfalten, als hätte erst die jungfräuliche Frische, Beweglichkeit und stählerne Schnellkraft des Araberthums mit ihm in Berührung kommen müssen, bevor er aus seinem abstracten Insichgekehrtsein tönend und gestaltend heraustreten konnte in's Leben. Indessen hatte er schon einige Zeit vor der Herrschaft des Islam seine Schwingen erprobt, nämlich unter der trefflichen Dynastie der Sassaniden. Auf einen derselben, den berühmten, nachmals im ganzen Orient als Ideal eines Ritters, Jägers und Liebhabers gefeierten Behramgur weisen die Perser zurück, wenn sie von den Anfängen ihrer poetischen Literatur sprechen. Behramgur nämlich soll zuerst die gebundene Rede aufgebracht haben. Ursache davon war seine geliebte Sklavin Dilaram (Herzensruhe), welche die dichterische Anrede ihres Herrn und Geliebten, von inniger Sympathie geleitet, mit gleichgemessenen und am Ausgang gleichtönenden Worten erwiederte. Kann man sich die ersten Verse auf eine hübschere Weise entstanden denken? Unter der Regierung Chosru Nushirvans erhielten die Perser eine Bearbeitung der Fabeln des Bidpai und zur selben Zeit dichtete der Vezir Bisurdschimihr das älteste persische Heldengedicht „Wamik und Asra“ (d. i. der Glühende und die Blühende), welches später in vielfachen Bearbeitungen wiederholt wurde[1]. Der Boden, in

[1]) Wamik und Asra, das älteste persische romantische Epos, übers. von J. v. Hammer, 1835.

welchen Islam und arabische Kultur bei Eroberung Persiens ihren Samen streuten, war demnach kein unfruchtbarer, und als sich erst die durch die arabische Invasion aufgewühlten Elemente niedergeschlagen und geklärt hatten und durch die Dynastien der Samaniden und Gasneviden Ordnung, Sicherheit und Ruhe hergestellt waren, begann unter dem Patronat feinsinniger, wohlwollender Fürsten alsbald die Glanzperiode persischen Geisteslebens. Freilich, eben dieses Patronat verwehrte jede selbstständige Entwicklung des Nationalgeistes und machte die Bildung zur höfischen, die Poesie zur Hofpoesie, deren Bedingungen und Beschränkungen nur einzelne kühne Geister zu überspringen wagten. Mit Recht ist daher gesagt worden: „Der Schah ist das eigentliche Sternbild der persischen Dichter, von dem sie Licht und Wärme für ihre Hervorbringungen empfingen, der Schah regte die Gesänge der Dichter an, befahl und belohnte sie oder ward durch die Ungnade, die er ihnen bewies, ihre oft den Tod bewirkende Kritik." Allein man darf dabei nicht übersehen, daß das monarchische Prinzip recht eigentlich das politische Prinzip des Orients ist, daß viele der Herrscher, welchen von den persischen Dichtern gehuldigt wurde, diese Huldigungen wirklich verdienten und daß endlich die persische Hofpoesie keineswegs einen depravirenden, verknechtenden Einfluß übte, wie wir dies an Firdusi, Sadi und Hafis deutlich genug zu erkennen vermögen.

Um uns die Uebersicht über den Reichthum der persischen Literatur zu erleichtern, adoptiren wir die Eintheilung derselben in sieben Perioden, wie sie von Hammer festgesetzt wurde.[1])

1) Vom Jahre 913—1106 n. Chr., in welchem Zeitraum die reinste und schönste Blüthe der persischen Heldendichtung zu Tage tritt. Am Eingang dieser Periode steht der Dichter Rudegi, der die prosaische Uebertragung der Fabeln Bidpai's, welche die Perser aus der Zeit der Sassaniden her besaßen, in Verse umarbeitete und auch sonst im Mesnewi und Kassidet[2]) sich hervorthat. Seine Werke sind leider bis auf geringfügige Bruchstücke verloren gegangen. Dagegen ist uns in dem Kabusname ein wichtiges Werk aus den Anfangszeiten der neupersischen Geistesthätigkeit erhalten. Kabus war ein trefflicher Fürst aus der Dynastie der Dilemiden und ihm zu Ehren hat sein Enkel Kjekjawus das von Letzterm (um 1080) verfaßte Buch der Weisheit für Fürsten und Fürstenkinder, welches in 44 Kapiteln Moral und Lebensphilosophie predigt und noch

[1]) In seiner „Geschichte der schönen Redekünste Persiens, mit einer Blüthenlese aus 200 persischen Dichtern, Wien 1818," welches Werk für Form und Inhalt orientalischer Poesie überhaupt von Bedeutung ist.

[2]) Das Mesnewi, d. i. das doppeltgereimte (Gedicht), eine sehr beliebte Versart, welche nicht nur beim Epos, sondern beim didaktischen und beschreibenden Gedicht angewandt wird. Das berühmteste Lehrgedicht Persiens, das Werk des gefeierten Mystikers Dschelaleddin Rumi führt geradezu den Titel „Mesnewi."

Das Kassidet oder die Kasside ist das längere lyrische Gedicht (Ode) oder das Zweckgedicht, von dem die zwei ersten Verse und dann immer die zweitfolgenden im selben Reime enden. Das Kassidet bezweckt schon seinem Namen nach das Lob des Gepriesenen und ist also größtentheils panegyrischen Inhalts; in derselben Form werden aber auch die Todtenklagen und reine Schönheit beschreibende Gedichte und die Satiren abgefaßt.

Das Ghasel ist nicht in der Reimfolge, sondern nur in der Länge vom Kassidet unterschieden, indem es aus nicht weniger als fünf und aus nicht mehr als sieben Distichen bestehen soll.

Beit (eigentlich Zelt) bedeutet ein Distichon.

Divan (Genienversammlung) heißen die lyrischen Gedichtsammlungen.

Der Titel der größeren, besonders der epischen und historischen Werke, besteht immer aus dem Namen des Helden und dem angehängten Wort Name, d. i. Buch, z. B. Kabusname, Schahname, Iskandername. Vgl. über diese orientalischen Formen und Formeln Hammer's Gesch. d. osm. Dichtkunst, Bd. I, S. 16 ff.

jetzt im Orient als der trefflichste Fürstenspiegel gilt, Kabusname d. i. Buch des Kabus genannt.[1]) Der eigentliche Aufschwung persischer Literatur datirt aber von der Regierung des Schah Mahmud aus der Dynastie der Gasneviden, welcher dieselbe nicht nur äußerlich förderte, indem er einen Kreis von Dichtern und Gelehrten um sich versammelte, dem bedeutendsten aus ihrer Mitte die Ehrenstelle eines Dichterkönigs verlieh, welche von da ab eine stehende Hofcharge blieb, und überhaupt Hunger und Sorge von den Jüngern der Kunst fernhielt, sondern auch darauf ausging, der literarischen Production seines Landes zu einem tüchtigen, innerlichen Halt zu verhelfen, indem er ihr eine nationale Grundlage gab, sie auf die reiche Fundgrube der alten Nationalsagen und des Nationalmythus verwies. Es existirte nämlich unter dem Titel Bastanname in zahlreichen Copien eine Sammlung historischer Traditionen des persischen Nationallebens, welche unter dem letzten Sassaniden, Jezdedjerd III., in Prosa zusammengestellt war. Auf dieses Werk richtete sich Mahmuds Augenmerk mit gesundem Takt und er wählte aus seinen vierhundert Hofdichtern sieben aus und theilte ihnen sieben Abtheilungen des Bastanname zur dichterischen Bearbeitung zu. Einer der Sieben, Anssari (gest. 1029), befriedigte den Schah am meisten durch Bearbeitung der Sage von Suhrab und wurde demzufolge zum Dichterkönig ernannt, als welcher er das alte Gedicht von Wamik und Asra erneuete und seinen Gebieter in einer Kasside von 180 Beits (Distichen) besang. Er scheint sich indessen mit seinem dadurch gewonnenen Ruhme begnügt und keineswegs Lust gehabt zu haben, den ganzen ungeheuren Stoff des Bastanname zu bearbeiten.

Hiezu bedurfte es eines größeren Genius und dieser erstand in Ishak Ibn Schereffah Abul Kasem Manssur, genannt Firdusi, d. i. der Paradiesische. Als der Sohn eines Gärtners geboren zu Tus, beschäftigt sich Firdusi schon frühe liebevoll mit den nationalen Sagen und Mythen seines Vaterlandes, durch einen glücklichen Zufall gelangt er in den Dichterkreis am Hofe des Schah Mahmud, beweist diesem sein poetisches Genie, wird von ihm beauftragt, die Heldengeschichte von Iran (Schahname) zu dichten, arbeitet etliche dreißig Jahre an diesem grandiosen Gedicht, fällt in den Verdacht der Freidenkerei und in Ungnade, zieht sich in seine Vaterstadt Tus zurück und stirbt daselbst menschensatt und lebensüberdrüssig, aber bewußt seines ewigen Ruhmes im Jahre 1020, gerade, als sich ihm die Gunst Mahmuds wieder zuwandte. Rührend ist die Sage, der Schah hätte zum Zeichen der Aussöhnung zwölf mit Kostbarkeiten beladene Pferde dem berühmten Dichter als Geschenk zugesandt; als aber der Zug an dem Thore von Tus angekommen, sei gerade die Leiche Firdusi's aus demselben herausgetragen worden. Zweitausend Jahre nach Zarathustra stand in der Mitte der Nachkommen Derer, welche die Ateschgahs (Feueraltäre) zerstört und das Zend-Avesta zu vernichten gesucht hatten, ein Genius auf, der „Paradiesische“, welcher, im Innersten erfüllt von der Idee des ormuzdschen Lichtglaubens, in einer riesenhaften Dichtung den großen Kampf zwischen Iran und Turan noch einmal vorführte und der iranischen Heldensage, deren Inhalt dieser Kampf ausmacht, unvergängliche Gestalt verlieh[2]). So rächt sich der Geist. Firdusi's Schöpfung ist nicht nur der Stolz der neupersischen Literatur, sondern überhaupt die größte That der orientalischen Kunstpoesie, und wohl durfte der Dichter, nachdem er, mit Undank belohnt, fünfunddreißig Jahre auf sein Werk verwandt hatte, am Schlusse desselben mit gerechter Befriedigung sich die Unsterblichkeit prophezeien, sprechend: —

[1]) Verdeutscht unter dem Titel: „Buch des Kabus, ein Werk für alle Zeitalter, aus dem Türkisch-Persisch-Arabischen übersetzt und durch Abhandlungen erläutert von H. F. v. Dietz.“ 1811.

[2]) Eine möglichst gedrängte Darstellung der Heldensage von Iran habe ich gegeben in meiner „Geschichte der Religion“, I, 186—94.

„Ich habe, der dieß Buch hervorgebracht,
Die Welt von meinem Ruhme vollgemacht.
Wer immer Geist hat, Glauben und Verstand,
Von dem werd' ich mit Lob und Preis genannt.
Der ich die Saat des Wortes ausgesät,
Ich sterbe nicht, wenn auch mein Geist vergeht."

Das Schahname d. i. Königsbuch, in unserem Sinne Heldenbuch, bestehend aus 60,000 Beits (die letzten 4000 rühren nicht von Firdusi selbst, sondern von seinem Lehrer Essedi her), ist ein ganz eigenthümliches Dichterwerk, eine mythisch-historische Dichtung mehr als ein Heldengedicht in der gewöhnlichen Bedeutung des Wortes, indem es, bis in die fernste Urzeit Persiens hinaufsteigend und aus dem alten echten Nationalbewußtsein seine Begeisterung schöpfend, an die mythische Geschichte der Nation ihre wirkliche knüpft und dieselbe in edelster Einfachheit und Schönheit bis zum Untergange des alten Perserstaats durch die Mohammedaner herabführt, Mythus, Sage und Historie in einen dichterischen Rahmen fassend, der dem Ganzen eine künstlerische Einheit verleiht.[1]) Da wird nicht ein einzelner Krieg oder ein einzelner Held besungen, sondern eine ganze Nation ist der Held und ihre Schicksale bilden die einzelnen Abenteuer, in welche das große Werk getheilt ist und die wieder jedes für sich ein episches Gedicht bilden, ohne dadurch der Einheit des Ganzen Abbruch zu thun. Es läßt sich jedoch das Schahname ohne Zwang in zwei große Hälften zerlegen. Die erstere gibt nach einer mythisch-allegorischen Einleitung die mit der zoroastrischen Religion verwachsene Königs- und Heldensage von Alt-Iran: das eigentliche iranische Epos. Die zweite enthält eine legendenhafte Darstellung der neupersischen Geschichte von der Zeit des Ausgangs der Dynastie des Darius Hystaspes an bis zum Untergang der Sassaniden. Nur ein Dichter ersten Ranges vermochte den Gedanken eines solchen Werkes zu fassen und auszuführen, und als ein solcher erweist sich Firdusi auch dadurch, daß er das Wunderbare verhältnißmäßig nur sparsam anwendet und die menschliche Leidenschaft zum Grundmotiv der Ereignisse macht. Sein Werk durchläuft die ganze Scala menschlicher Empfindungen und mit seinem eigenen starken Gefühl weiß er Alles zu beseelen und zu beleben. Meisterhaft versteht er es, die verschiedenen Elemente und Ausdrucksweisen der Poesie, neben dem epischen das lyrische, elegische, dramatische, wirkungsvoll in einander greifen zu lassen. Den Höhepunkt tragischer Größe aber erreicht sein Werk in der Schilderung vom Untergang des herrlichen Pehlewan (Helden) Rustem und seines Sohnes Sohrab, den Höhepunkt der Lieblichkeit in der Episode von Bischen und Menische.

2) In dieser Periode, von 1106—1203, tritt das nationale Element schon mehr zurück, um einerseits dem panegyrischen Hofton Platz zu machen, andererseits in romantischen Stoffen aufzugehen. In ersterer Weise, d. i. als höfischer Lobpreiser, that sich in diesem Zeitraum vor Allen hervor Ewhahdeddin Enweri (st. zu Balk 1152), von dessen Kassiden uns Hammer (Gesch. d. sch. Redek. Pers. S. 89—100) mehrere Proben gegeben hat. Enweri's Zeitgenosse Senaji (st. 1180) nahm einen höheren und edleren Schwung, indem er in seinem mystischen Werke „Hadika", d. i. der Ziergarten, die Geheimnisse des Wesens der Gottheit und der Menschheit zu durchdringen versuchte. Sein Grab ist noch jetzt ein Wallfahrtsort, indessen hatte er bei Lebzeiten einen Gegensatz gefunden in dem Satiriker Omar Chiam, der mit seinem Spotte den Mystikern unbarmherzig zu Leibe

[1]) Ausg. d. Originaltextes von Jul. Mohl, 1839. Uns Deutschen ist jetzt Inhalt und Form des Schahname durch die Bemühungen des trefflichen Literarhistorikers und Uebersetzungskünstlers A. F. v. Schack nahegebracht worden: — Heldensagen des Firdusi, 1851; Epische Dichtungen Firdusi's, 2 Bde. 1853. In der Einleitung zum erstgenannten Buch (S. 52—107) gibt Schack eine prachtvolle Charakteristik des großen Gedichts.

ging. In Enweri's Art und Weise dichteten auch der gelehrte Chakani Hakaiki (st. 1186), sowie Sahir Farjabi (st. 1186). Ein Altersgenosse dieser Beiden, Raschid Watwat (st. 1182) eröffnete sich durch sein Werk Hadaikes-sihr, d. i. die Zaubergärten, welches eine Metrik und Poetik enthält, eine Wirksamkeit, die jetzt noch fortdauert. Der Hauptglanz dieser Literaturperiode aber ging aus von Nisami (eigentlich Abu Mohammed Ben Jussuf Scheich Nisameddin, genannt Montanasi, st. 1180 in seiner Vaterstadt Gendsche), der zwar auch als Lyriker so fruchtbar war, daß er einen Diwan von etwa 20,000 Versen hinterließ, seinen Ruhm jedoch vornehmlich durch die fünf Werke gründete, die nach seinem Tode unter dem Gesammttitel Pendsch Kendsch d. i. die fünf Schätze (auch einfach Chamsse d. i. Fünfer genannt) zusammengestellt wurden. Diese fünf Werke sind 1) Machsenol-esrar d. i. Magazin der Geheimnisse, ein moralisirendes Werk, dessen Lehrsätze durch Anekdoten belegt werden; 2) Iskandername d. i. Alexanderbuch, eine Art panegyrischer Epopöe; 3) Chosru und Schirin; 4) Leila und Medschnun (der Orlando furioso der Wüste); 5) Heft peiger d. i. die sieben Schönheiten. Die drei zuletzt genannten Werke sind der Triumph der persischen Romantik und es ist Nisami besonders hoch anzurechnen, daß er in diesen Dichtungen das Weib, welches sonst in der mohammedanischen Welt nicht eben eine glänzende Rolle spielt, in seine Rechte einsetzte. Nisami's Liebesgeschichten blenden daher nicht allein durch eine anmuthige Phantastik, sie spannen auch durch meisterlich ersonnene und bedachtsam durchgeführte Verwicklungen und ergreifen und rühren unser Gemüth durch das reinmenschliche Gefühl, welches in ihnen quillt. Nisami ist einer der wenigen Orientalen, die ebenso sehr zu dem Herzen, als zu der Einbildungskraft sprechen.[1])

3) Von 1203—1300. Wenn in der vorigen Periode die poetische Thätigkeit, nach neuen Anregungen und Stoffen umhergreifend, in die Weite geschweift, so wendet sie sich dagegen in der vorliegenden mehr nach Innen. Beschaulichkeit und Betrachtung geben den Ton an, Mystik und Didaktik gelangen zur höchsten Blüthe, wie sich denn auch aus der politischen Lage des Landes in dieser Zeit leicht erklären läßt, daß der denkende Geist von den Aeußerlichkeiten des Lebens abgewandt und seiner eigenen Innenseite zugekehrt werden mußte. War doch die ganze Existenz Persiens durch den Einfall der Mongolen in Frage gestellt, und bis sich die schwankenden Verhältnisse wieder einigermaßen befestigt hatten, ergab sich eine Richtung des Gemüths auf das Innere, eine Vertiefung in den Gedanken von selbst. Als Vorläufer der Hauptrepräsentanten dieser Richtung steht Ferideddin Attar (erschlagen 1226 zu Schadbah) da, der nicht nur eine Menge mystischer und ethischer Originalwerke ausgehen ließ, sondern sich auch durch Sammlung und Verbreitung bisher zerstreuter Schätze mystischer Weisheit um sein Prinzip Verdienste erwarb. Unter seinen eigenen Büchern verdienen Auszeichnung die Vögelgespräche (Mantiket-tair), ein makamenartiges Werk, in welchem die Vögel rathschlagend und geschichtenerzählend beisammensitzen, und das Esrarname d. i. Buch der Geheimnisse, welches auf die Richtung des größten mystischen Dichters des Orients bedeutenden Einfluß geübt. Dieser ist Mewlana Dschelaleddin Rumi (st. 1273 zu Koniah), der gotttrunkene Pantheist, der Stifter der Mewlewi, des berühmten Ordens mystischer Derwische, genannt die Nachtigall des beschaulichen Lebens, dessen „Dichtungen von den Ufern des Ganges bis zu denen des Bosporus der Mittelpunkt des mohammedanischen Pantheismus sind.“ Sein Gedicht „Mesnewi“, welches nach dem Schahname

---

[1]) Schirin, ein persisches romantisches Gedicht, von J. v. Hammer, 1809. Ein Theil des Heft peiger ist deutsch bearbeitet unter dem Titel: Behramgur und die russische Fürstentochter, von Erdmann, 1832.

unter den Bekennern des Islam die höchste poetische Geltung hat, predigt den Sofismus, d. h. die Lehre „des vollkommensten Pantheismus, des Ausflusses aller Dinge von dem ewigen unerschaffenen Licht, und der Vereinigung mit der Gottheit auf dem Wege des beschaulichen Lebens durch Gleichgültigkeit gegen alle äußere Form und durch Vernichtung seines Ichs." Dieser Pantheismus äußert sich aber keineswegs asketisch, sondern springt meist wie ein jauchzender Dithyrambus aus dem Herzen und zieht alles Schöne in seinen bacchantisch verzückten Reigen hinein. Solche berauschte Freudigkeit in Gott jubelt auch in den lyrischen Gedichten Dschelaleddin Rumi's, welche nebst dem Mesnewi (sein Sohn Weled schrieb als Seitenstück dazu das Rebabname) das tiefsinnig heitere Brevier der Mewlewi bilden, die ihre Andachtsübungen mit Flötenspiel, Trommelwirbel und Tanz begleiten. Gewiß, einen liebenswürdigeren Mystiker als Dschelaleddin Rumi hat die Erde nie getragen.[1]) Verräth er allenthalben die mystische Ueberschwänglichkeit und Trunkenheit, so zeigt ihm gegenüber sein Zeitgenosse Moslicheddin Sadi (geboren 1175 zu Schiras, gestorben ebendaselbst 1291) durchgehends nüchterne Besonnenheit und moralische Würde, außer in einigen seiner lyrischen Producte, wo er sehr an's Faunische streift, ja sogar nicht verschmäht, die saftigsten Zoten zu reißen. Seine Hauptwerke sind die zwei berühmten Codices morgenländischer Weisheit und Moral, der „Gulistan," d. i. Rosengarten, und der „Bostan," d. i. Fruchtgarten, beide in den letzten zwölf Lebensjahren Sadi's in jener eigenthümlich orientalischen, aus Prosa und Versen gemischten Form verfaßt, beide mit Vorliebe eine maßvolle Verstandesrichtung befolgend, woher es auch kommen mag, daß Sadi als Moralphilosoph mehr Verehrer im Abendlande zählt denn im Morgenlande, wo sein Ruhm weit mehr auf seinen lyrischen Gedichten beruht. Seine Ghasele heißen geradezu „das Salzfaß der Dichter." In Europa wird die milde Verständigkeit, die gereifte Erfahrung, womit er im Gulistan und Bostan Philosophie des Lebens lehrt, jederzeit hochgehalten werden.[2])

Aus dieser Zeit sind noch zu nennen Chosru (st. 1315) als Nachahmer Nisami's in der romantischen Erzählung und Schebisteri (st. 1320) als Nachtreter Dschelaleddin Rumi's, welchem er jedoch durch sein Werk Güldscheni-ras d. i. Rosenflor des Geheimnisses (persisch und deutsch herausgegeben von Hammer 1838) nicht nahekommt.

4) Von 1300—1397, die Glanzperiode der persischen Lyrik, das Zeitalter des Hafis, der ohne Frage der größte Lyriker ist, welchen im Orient der Kuß der Muse erweckt hat. Mohammed Schemseddin (d. i. die Sonne des Glaubens, mit dem Ehrennamen Hafis d. i. der Bewahrer, nämlich des Koran, welchen er auswendig wußte) war geboren zu Schiras und starb, hochgeehrt von allen besseren seiner Zeitgenossen, i. J. 1389 zu Mosella, einer Vorstadt seines Geburtsortes. Sein Grab ist eine Wallfahrtsstätte, denn die Frommen deuteten

---

[1]) Ueber Attar und Dschelaleddin Rumi siehe „Fundgruben des Orients", Bd. 2, S. 162, Bd. 3, S. 339, Bd. 4, S. 89, Bd. 5, S. 6, S. 188; ferner „Hammer's Gesch. d. sch. Redek. Pers." S. 141 ff. und S. 166 ff. und Tholuk's „Blüthensammlung aus der morgenl. Mystik," S. 53—192 und S. 205—288, an welchen Orten sich Erläuterungen und zahlreiche Uebersetzungsproben finden. Vgl. auch „Auswahl aus den Diwanen M. Dschelaleddin Rumi's von V. v. Rosenzweig," 1838. Rückert (Ges. Gedichte, II, 409 fg.) hat 71 Ghasele Dschelaleddin's nachgedichtet, wie nur Rückert es konnte.

[2]) Bekanntlich wurde Sadi vornehmlich durch den deutschen Reisenden Olearius zur Zeit des dreißigjährigen Krieges in Europa bekannt. Olearius übersetzte den Gulistan und Bostan unter dem Titel „Persianisches Rosenthal und Fruchtgarten." Persisch und lateinisch erschienen diese Werke, von Gentius besorgt, zu Amsterdam 1651, und sind seither in alle Sprachen mehrfach übertragen worden. Die zwei neuesten deutschen Uebersetzungen des Gulistan sind: „Sadi's Rosengarten, a. d. Pers. von Ph. Wolf," 1841, und „Moslicheddin Sadi's Rosengarten, a. d. Pers. von K. H. Graf," 1846. Sadi's Bostan, deutsch von Schlechta-Wssehr, 1853.

und deuten seine Lyrik allegorisch, wie das ja auch der glühenden Erotik des hebräischen Hohenliedes und der indischen Gitogovinda widerfuhr. Der Divan des Hafis, d. i. die Sammlung seiner Gedichte, gehört ohne Frage zu den glänzendsten lyrischen Offenbarungen der Weltliteratur [1]). Die gottvolle Trunkenheit eines sich mit der Weltseele innig eins wissenden Pantheisten wirft da funkelnde Liederperlen mit vollen Händen aus. Von Wein fließt über, von Nachtigallentönen schmettert, von Küssen flüstert das ganze Buch. In den graziösesten Wendungen gleiten die Verse dahin, geschmückt mit herrlichen Bildern, schwellend von lebensfreudigen Gedanken, in dithyrambischen Jauchzlauten Natur, Schönheit und Liebesgenuß preisend und predigend, gegen allen Buchstabendienst, alle Werkheiligkeit und Pfafferei, alle Dummheit, Heuchelei und Muckerei blitzende Pfeile schießend. Rechnet man noch dazu, daß der wunderbar durchgeistigte Hafis'sche Sensualismus vermöge einer unvergleichlichen lyrischen Gestaltungskraft die vollendetste künstlerische Ausprägung gefunden hat, so wird man in dem Sänger von Schiras eine der merkwürdigsten Erscheinungen der Kulturgeschichte anerkennen müssen.

5, 6 und 7) Von 1397 bis auf unsere Zeit. Mit Hafis hatte die geistige Productionskraft Persiens ihren Gipfel erreicht. Eine Steigerung war nicht mehr möglich und das Hinabgleiten von der Höhe ging rasch von statten. Doch treffen wir in Mewlana Dschami (gest. 1492) noch auf einen äußerst begabten und fruchtbaren Dichter, der das, was nach dem Vorgang der großen Epiker, Mystiker und Lyriker noch zu thun übrig blieb, in höchster Vollendung in sich darstellte, dabei jedoch mehr Correctheit, Fleiß, Glätte des Styls und nachahmendes Talent als zeugungskräftiges Genie entfaltend. Die Originalität war erloschen; man legte sich darauf, die von den großen Dichterheroen gewandelten Pfade breit zu treten. Dem vielfach nachgeeiferten Vorbild Nisami's folgend, dichtete auch Dschami einen Fünfer (Chamsse), dessen erste Abtheilung, Tohfetolebrar d. i. Geschenk der Gerechten betitelt, ein ethisch-asketisches Lehrgedicht ist, welchem ein zweites Lehrgedicht von mystischer Tendenz folgt, betitelt Subhetolebrar d. i. Rosenkranz der Gerechtigkeit. Wenn Dschami sich hier an Dschelaleddin Rumi anlehnt, so ist in dem dritten und vierten Theil seines Chamsse, welcher die romantisch epischen Stoffe Jussuf und Suleicha (persisch und deutsch von Rosenzweig, 1824) und Leila und Medschnun (deutsch von Hartmann, 1807) behandelt, Nisami sein Muster, jedoch ist Dschami's Romantik keine reine mehr, indem sich derselben schon zu viel religiöse Allegorie beimischt. Den Schluß des Fünfers bildet das Iskandername, mehr moralisirend als erzählend, denn Alexander den Großen konnte ein Geltung ansprechender persischer Poet nicht unbesungen lassen. Es ist merkwürdig, wie lange und in welchem Grade der makedonische Alexander, der „wie einst in der Wirklichkeit, so auch in der Dichtung das große Band war, welches den Osten mit dem Westen durch die heroischen Sagen verknüpfte," Lieblingsgegenstand orientalischer Phantasie blieb. Die Zahl morgenländischer Alexandriaden dürfte nicht weniger groß sein als die abendländischer. Seinem Fünfer hing Dschami später noch den Behariſtan d. i. Frühlingsgarten (persisch und deutsch von O. M. v. Schlechta-Wessehr, 1846) und den Nefhatolni's d. i. Hauch der Menschheit an. Der erstere, eine Nachahmung von Sadi's Gulistan und Bostan, enthält auch einen Abschnitt, in welchem Lebensbeschreibungen persischer Dichter mitgetheilt werden; der zweite gibt einen Grundriß der Lehren des Sofismus und Biographien von berühmten Heiligen dieser mystischen

[1]) Der Divan des Hafis, zum ersten Mal aus dem Persischen übersetzt von J. v. Hammer, 1812. Hafis, eine Sammlung persischer Gedichte von G. Fr. Daumer, 1846. Daumer's geniale Nachdichtungen des Persers sind freilich mitunter Umdichtungen. Einzelne Hafisische Lieder haben Platen, Bodenstedt und Jolowicz (P. d. o. P. 546 fg.) verdeutscht.

Richtung [1]). Von Dschami's Nachfolgern sind noch zu nennen sein Schwestersohn Hatifi, der die Geschichten von Chosru und Schirin, Medschnun und Leila in echt romantischem Geiste bearbeitete und als Seitenstück zu Nisami's Alexanderbuch ein Timurname dichtete, an welchem er vierzig Jahre lang arbeitete, sowie Feisi, der (1556—1605) am Hofe des Großmogul Akbar in Indien lebte. Es existirt von ihm außer seinen Kassiden eine Sammlung mystisch-philosophisch-lyrischer Gedichte, Serre d. i. Sonnenstäubchen betitelt, in welcher Vieles in tiefsinnigster Weise auf die alte Lichtreligion Persiens zurückweist.

Außerordentlich groß ist der Reichthum der spätern persischen Literatur an Fabeln-, Märchen- und Novellensammlungen. Auszuzeichnen sind die Anwari soheili d. i. die kanopischen Lichter, die berühmte persische Bearbeitung der Fabeln Bidpai's; dann der Nagaristan d. i. Bildersal, um das Jahr 1360 von Dschuwaini verfaßt; ferner Baktijarname d. i. Buch vom Prinzen Baktija und endlich Tutiname d. i. das Papageienbuch (deutsch von Iken, erläutert von Kosegarten, 1822), in welchem ein Papagei die Hauptrolle spielt und dessen Inhalt dieser ist: — Eine schöne junge Frau verliebt sich in Abwesenheit ihres Gemahls in einen von ungefähr erblickten Fremden. Durch eine Zwischenperson wird ausgemacht, es sei weniger gefährlich, ihn aufzusuchen als ihn zu sich einzuladen. Nun putzt sie sich auf das Schönste, will aber doch den Schritt nicht ganz auf ihre Gefahr thun und fragt bei einbrechender Nacht den dämonisch weisen Hauspapagei um Rath. Der Papagei erdenkt nun die List, durch interessante, aber weitläufig ausgesponnene Erzählungen die Liebekranke bis zum Morgen hinzuhalten. Dies wiederholt sich alle Nacht und man erkennt hieran die Favoritform der Orientalen, wodurch sie ihre gränzenlosen Märchen in eine Art von Zusammenhang zu bringen suchten. In's achtzehnte Jahrhundert fallen die märchenhaft-novellistischen Bearbeitungen der Sagen von Hatim Ben Ubaid Ben Said durch Ferid Ghafer Khan — ein für die Kenntniß morgenländischen Zauber- und Feenwesens wichtiges Werk — und von dem Räuber und Minstrel Kurroglou (die Abenteuer und Gesänge Kurroglou's, deutsch nach der englischen Version von Wolff, 1843).

Das Drama geht bei den Persern, wie bei den Arabern, leer aus und zwar aus denselben Gründen, die ich oben angegeben. Doch muß erwähnt werden, daß in Persien alljährlich die traurige Geschichte vom Tode Husein's, des Sohnes Ali's, mit großem Gepränge in der Art unserer mittelalterlichen Mysterien- und Mirakelspiele dramatisch aufgeführt wird. Auch sollen den Berichten neuerer Reisenden zufolge in der Gegenwart bei den Persern tragikomische Farcen und Gauklerspiele aufgekommen sein, die man als rohe Anfänge der dramatischen Kunst bezeichnen könnte.

Das Feld der Geschichte wurde von den persischen Gelehrten fleißig angebaut, seit Dewletschah (um 1487) durch seine Biographien persischer Dichter den Grund zur historischen Darstellung gelegt hatte. Sein Werk besitzen wir theilweise in einer deutschen Uebertragung von J. A. Vullers, 1831. El Balami, Dschuwaini, Wassaf, Kaswini und Andere werden als Chronisten und Historiker erwähnt, allein es ist von ihren Werken, mit Ausnahme der „Geschichte der Seldschuckiden" von Mirchond (persisch und deutsch von Vullers, 1838), bis jetzt erst Weniges unter uns bekannt geworden.

---

[1]) Dschami's Divan, deutsch von Wickerhauser, 1855. Eine Auswahl desselben deutsch von Rückert (Jolowicz, P. d. o. P. 563 fg.).

6.

Türkei.

Hier können wir uns sehr kurz fassen. Zwar hat es Hammer (in der Vorrede seiner „Geschichte der osmanischen Dichtkunst“, 1836, 4 Bde.) übel vermerkt, daß die Literarhistoriker bisher die türkische Literatur so kurz abfertigten und hat zugleich durch sein von eminentem Fleiße, von einer unermüdlichen Begeisterung für den Orient neues rühmliches Zeugniß gebendes Werk über die türkische Poesie zu beweisen gesucht, daß es sich wohl der Mühe lohne, hier genauer nachzusehen. Allein durch den Satz: „Der wesentliche Grundzug der osmanischen Poesie ist nur eine knechtische Nachahmung der persischen und arabischen, durch keinen eigenthümlichen Charakter ausgezeichnet“ — welchen er in der Vorrede seines Buches ausspricht, überhebt er uns, denk' ich, der unersprießlichen Mühe, hier ausführlicher zu sein. Er hat über 2200 osmanische Dichter und Dichterinnen Bericht erstattet und seine Darstellung durch Proben erläutert, allein die gewissenhafteste Lectüre seines Werkes kann nur Langweile und Ueberdruß bereiten. Es ist so gar unerquicklich, immer nur einen breitgeschlagenen Abklatsch schon dagewesener Gedanken, Gefühle, Wendungen, Bilder und Geschichten vor sich zu haben.

Am eigenthümlichsten offenbarte sich der seldschuckisch-türkische Geist noch in seinen ersten Aeußerungen, in kurzen Sprüchen und Strophen, wie sie von alten Volkssängern erfunden und verbreitet wurden [1]), oder in den Ueberbleibseln ihrer ältesten Sprachdenkmale, von denen besonders eine Sammlung türkischer Distichen, welche der persische Dichter Weled seinem Rebabname einverleibt hat, merkwürdig ist. Die literarische Kultur der Osmanen begann jedoch erst, als sie sich in ihren Eroberungen festgesetzt und Zeit und Muße hatten, das Leben auch mit geistigen Genüssen zu verschönen. Die Glanzperiode ihrer Literatur, die, wir wiederholen es mit Hammers Worten, stets nur eine Abschattung der arabischen und persischen ist, fällt in die Regierungszeit Soliman's II., in die zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts also. Den unübersehbaren Reigen der türkischen Dichter eröffnet Aaschik (gest. 1332), welcher die Mystik Dschelaleddin Rumi's und Weleds in seine Sprache übertrug. Ihm folgte Achmed Daji (gest. 1412), nach persischen Quellen die Geschichte Iskanders mit mystischer Färbung behandelnd, sodann Sati (gest. 1546), der Panegyriker und wohlbestallte Hofpsalmist, und Lamii (gest. 1531), einer der fruchtbarsten osmanischen Poeten, Bearbeiter der romantischen Geschichten des Orients und Nachahmer Nisami's. Sein Zeitgenosse Baki (gest. 1600) überflügelte seinen Vorgänger Nedschati (gest. 1508)

---

[1]) Diez in seinen „Denkwürdigkeiten von Asien“ und Hammer in seinem „Morgenländischen Kleeblatt“ haben uns einige Proben solcher Sprüche und Strophen gegeben, z. B.:

Reden ist Silber, Schweigen ist Gold. —
Nur Erde füllt das gierige Auge. —
Verkaufe nicht den Vogel in der Luft. —
Ein Grüß dich Gott! ist besser als tausend Behüt' dich Gott! —
Der Fremde hat keine Freunde.

Thue das Gute, wirf es in's Meer;
Weiß es der Fisch nicht, weiß es der Herr.

Das Pferd gehört dem, der es reitet,
Das Schwert dem, der es führt mit Kraft,
Die Herrschaft dem, der sie erbeutet,
Das Mädchen dem, der es beschlaft.

an lyrischem Ruhm und gilt als der größte Lyriker der Türken[1]). Nach ihm zeichnete sich noch aus der kecke Satiriker Nefii (um eines seiner Spottgedichte willen 1635 ermordet), der Lyriker Wehbi (gest. 1636), der Lehrdichter Nabi (gest. 1712) und der Allegoriker Ghalib (gest. 1795). — Als Muster schöner Prosa wird aufgestellt das Humajunname, d. i. die türkische Bearbeitung der Fabeln Bidpai's von Ali Wasi (gest. 1543), der für den glänzendsten Prosaiker der Osmanen gilt. Die ausführlichste aller Darstellungen orientalischer Romantik besitzen die Türken in dem Suleimanname von Firdusi dem Langen, welchen siebzig Bände starken Riesenroman Hammer (Geschichte der osmanischen Dichtkunst. I. S. 25) ein sowohl durch seinen Umfang als seinen Gehalt höchst merkwürdiges und eigenthümliches Erzeugniß türkischer Phantasie nennt (Auszüge davon finden sich verdeutscht in Hammers „Rosenöl," Stuttgart 1813). An die ursprünglichen Sitze der Türken in der Nachbarschaft von China mahnt das noch jetzt unter ihnen einheimische, als Surrogat für das Drama dienende chinesische Schattenspiel. Die stereotypen Charaktere desselben sind der Hopa, ein Beamter und eingebildeter Stutzer, der Hadschi Aiwat, ein Ueberstudirter, der immer mit persischen Versen um sich wirft, der Karagös, ein possenreißerischer Schuft, der Karadschüdsche, ein buckeliger Hanswurst, und die Tudu, eine messalinische Dirne. Die unflätigen Possen dieser Sippschaft werden selbst in den Haremen höchlich beklatscht und machen selten der Darstellung edlerer Stoffe Platz. — Ob die geschichtlichen Werke der Türken, deren eine bedeutende Anzahl genannt wird, für die Geschichtskunde eine wirklich erhebliche Ausbeute gewähren werden, muß der erst noch zu erwartenden nähern Bekanntschaft mit denselben zur Entscheidung vorbehalten bleiben.

---

[1]) Baki's Divan, übersetzt von Hammer, 1825. Hammer nennt wohl etwas zu panegyrisch Baki nach Mutanabbi und Hafis den drittgrößten lyrischen Dichter des Orients. Seine Gedichte sind fast durchweg Oden zum Lobe des Sultans, sehr pompos und sehr langweilig. — Im Jahre 1854 hat ein türkischer Gelehrter, Fetin Efendi, zu Konstantinopel eine Art moderner Literaturgeschichte der Osmanen herausgegeben, Lebensbeschreibungen von neueren und neuesten türkischen Poeten nebst Proben aus ihren Werken. Aber eine Zukunftshoffnung für die türkische Literatur ist aus dem Buch nicht zu entnehmen, wohl aber manches ebenso charakteristische als ergötzliche Beispiel von der gränzenlosen Selbstgefälligkeit der türkischen Dichterlinge, die wahrlich im Selbstlob alle Plateniden der Welt thurmhoch überragen. So lautet ein Ghasel des 1858 verstorbenen Großvezirs Mustafa Reschid Pascha folgendermaßen (Allg. Zeitg. Beil. v. 2. April 1855): —

Mein Schreibrohr richtet den Geist des Redekranken auf,
Mein Schreibrohr stärkt die Schwachen wie Jesus;
Dem nach den Tropfen des Ueberflusses dürstenden Redner
Ist mein Schreibrohr gleichsam eine Quelle der göttlichen Offenbarung.
Die goldene Dachrinne der Beredsamkeit fängt an zu fließen,
Sobald mein Schreibrohr an die Kaabe der Rhetorik aufgehängt wird.
Wenn man es an das königliche Haupt des Nachdenkens legt, ist es an seinem Platze,
Mein Schreibrohr ist ein Paradiesvogel in den drei höchsten Wissenschaften.
Wenn ich auf unbetretenen Wegen unbedachtsam wandle, was es auch sei,
Mein Schreibrohr ist gleichsam ein Stab in der Hand zur Besiegung der Feinde.
Reschid, ist es vielleicht ein Zuckerrohr in dem Aegypten der Beredsamkeit?
Sieh, mein Schreibrohr ist von vollendeter Süßigkeit.

Zweites Kapitel.

Hellas und Rom.

I.

Hellas[1].

Hinter uns liegt der alte Orient, wo so Vieles unser Staunen, unsere Bewunderung erregen mußte, während doch im Grunde nur Weniges uns ein herzliches Interesse abzugewinnen vermochte, und wir betreten nun ein Land, bei dessen Namen schon, nach dem treffenden Ausdruck eines großen deutschen Denkers, es dem gebildeten Menschen, vorab dem Deutschen, heimatlich zu Muthe wird. Denn Hellas war das Land der Freiheit, des Humanismus, der Schönheit. Hier erreichte die Menschheit den höchsten Blüthegrad, welchen die Lebensbedingungen des Alterthums überhaupt zuließen; hier war es dem menschlichen Organismus gegönnt, harmonisch sich zu entwickeln und den glücklichen Versuch zu machen, gleichsam das ganze Leben künstlerisch zu gestalten. Die finstere, verneinende, lebensfeindliche Gedankenthätigkeit, welche sich in verschiedenen morgenländischen Religionssystemen zu grausamem, blutdürstigem Wahnsinn hinaufgeschraubt hat, fand in den Griechen entschiedene Bekämpfer. Auch sie zwar waren anfänglich, wie ihre Göttersage deutlich bezeugt, jenem asiatischen Gottesdienst zugethan, welcher die Mütter zwang, ihre Kinder dem Moloch auf die rothglühenden Erzarme zu legen; allein frühzeitig emanzipirten sie sich von diesem religiösen Greuel, schafften ihren Moloch-Kronos ab und setzten an dessen Stelle einen

[1]) Wir besitzen zahlreiche Werke über die Literatur der Hellenen. Ich führe nur die wichtigeren an. „Vorlesungen über die griechische Literatur von F. A. Wolf, Lpzg. 1831;" „Hist. d. l. lit. grecque par S. Fr. Schoell" (deutsch von Schwarze und Pinder, Berl. 1826 ff.); „Handbuch der griechischen Literaturgeschichte von C. F. Petersen, Hamb. 1834;" „Grundriß der griech. Literaturgeschichte von G. Bernhardy, Halle 1836, 2. Aufl. 1858." „Geschichte der griechischen Literatur von K. O. Müller, Bresl. 1841, 2. Aufl. 1857." „Geschichte der hellenischen Dichtkunst von H. Ulrici, Berl. 1835." „Geschichte der hellenischen Dichtkunst von G. H. Bode, 3 Bde. in 5 Abthlgn., Lpzg. 1838 ff." Zu vergleichen sind auch die betreffenden Abschnitte in Flögels „Geschichte der kom. Literatur, Liegn. und Lpzg. 1784 ff.;" in Jacob's, Hermann's, Wolf's, Heeren's, Böckh's, Thiersch's Schriften, in Wachsmuth's „hellenischer Alterthumskunde," in Pauly's „Encyklopädie der Alterthumskunde," in Hoffmann's „Alterthumswissenschaft"; endlich die bezüglichen Stellen in Grote's „History of Greece" und Curtius' „Griechische Geschichte."

Kreis von Göttern und Genien, welcher „die wahrhaft göttlichen Ideen und Charaktere des Natürlichen und Menschlichen enthielt.“ Die Religion, anderwärts so oft nur ein Dienst des Todes, war in Griechenland wahrhaft ein Cultus des Lebens, welcher unaufhörlich predigte, daß die Erde die Heimat des Menschen sei. Aus dem Bewußtsein dieser Wahrheit entsprang die licht- und maßvolle Sicherheit der Griechen in Leben und Kunst. Indem sie sich ihre Götter nur als körperlich und geistig vollkommenere Menschen vorstellten, lernten sie die Menschennatur achten und als den höchsten Vorwurf künstlerischer Thätigkeit ansehen. Der Mensch war ihnen Anfangs- und Ausgangspunkt, wie der Religion, so auch der Kunst. Am Menschlichen hielten sie fest und diese weise Selbstbeschränkung erzeugte jenes plastische Kunstideal, das alle Schönheit in dem menschlichen Organismus findet und aufzeigt und der gränzen- und bodenlosen Phantastik des Orients jene classische Bestimmtheit und Ruhe entgegensetzt, die mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreicht und in eine Statue der Aphrodite alle Wunder der Schönheit, in ein Trauerspiel des Sophokles alle erhabenen, innigen und furchtbaren Regungen der Menschenbrust bannt. Der Mensch wird nie seine Natur überwinden, aber er begreife, erhöhe, verkläre sie. In dieser Erkenntniß und in der praktischen Bethätigung derselben liegt das offenbare Geheimniß der antiken, d. h. hellenischen Weltanschauung. Während der Morgenländer fortwährend in's Uebernatürliche, d. h. in's Unnatürliche hineinstrebte, war und blieb dem Griechen die Natur und insbesondere die Menschennatur erstes und letztes Gesetz: daher im Orient mystischer Quietismus und politische Sklaverei, in Hellas dagegen menschlich-heiterer Schönheitsdienst in Leben und Religion und demokratische Freiheit im Staate. Diese Gegensätze erscheinen auch in den beiderseitigen Formen der künstlerischen, insbesondere der poetischen Aeußerung. Bei den Orientalen ein unaufhaltsames Zerfließen in's Unfaßbare, Nebelhafte, bei den Griechen ein stetes, besonnenes Streben nach plastischer Rundung; dort riesenhafte Umrisse bei Vernachlässigung des Details, hier gewissenhafteste Vollendung des Einzelnsten wie des Ganzen. Dem klaren, maßvollen, in sich einigen Geist der Hellenen entspricht ihre gehaltene, harmonische, durchsichtige Form, die sich, wie ich mich anderwärts ausgedrückt, dem Inhalt anschmiegt wie das nasse Gewand dem Körper der badenden Schönen.

Zur Erwerbung und Klärung dieses Geistes, zur Erringung und Entwickelung dieser Form, also zur Aneignung der vollkommen schönen Harmonie des geistigen und körperlichen Lebens, welche den Hellenen eigen war, haben verschiedene glückliche Umstände zusammengewirkt. Den sonst so häufig lebensfeindlichen, hier aber lebenfördernden Einfluß der Religion habe ich schon berührt. Diesem zunächst sind die vortheilhaften klimatischen Verhältnisse von Hellas zu erwähnen, das mit seiner heitern klaren Luft und seinem sonnigen Himmel den fortwährenden Aufenthalt im Freien gestattet, während das an drei Seiten flutende Meer einerseits die Wärme mäßigt und so die Erschlaffung verhindert, anderseits zu all' der kräftigenden und erhebenden Thätigkeit einladet, welche die Seefahrt mit sich bringt. Die Bodenbeschaffenheit des von zahlreichen Gebirgszügen im Innern vielfach abgegränzten Landes unterstützte den Hang der Hellenen, innerhalb der verschiedenen Gebiete die individuellen Eigenthümlichkeiten der Volksstämme möglichst auszubilden, und beförderte auf naturgemäßestem Wege die Bildung und Befestigung zahlreicher kleiner Staaten, welche dann in Ausbildung eines freien Gemeinwesens rühmlich wetteiferten. Bande hellenischer Nationaleinheit waren vornehmlich die nationalen Heiligthümer, unter denen der orakelspendende Tempel des pythischen Gottes zu Delphi hervorragte, sodann die glorreichen Nationalfeste (zu Olympia, bei Delphi, zu Nemea und auf dem Isthmus von Korinth), bei welchen die Sieger in den körperlichen und geistigen Wettkämpfen Angesichts

von ganz Hellas bekränzt wurden, was für die höchste Ehre galt, die ein Hellene erreichen konnte. In diesen Wettkämpfen feierte die durchaus künstlerische, durchaus auf das Schöne, also auch Gute, abzielende Erziehungsweise dieses Künstlervolkes, das nicht nur dem Geiste, sondern auch dem Leibe sein Recht in würdigster Art widerfahren ließ, ihren höchsten Triumph, während unsere künstliche Erziehung ihr Wesen in ein Vollpfropfen des in einem vernachläßigten Körper versiechenden Geistes mit eitlem Wissen setzt und der jugendlich aufstrebenden Seele das Ideal antiken Menschenthums nur zeigt, um sie dann durch den Gegensatz des Polizeistaats desto grausamer niederzudrücken. Auch die Sprache verband die einzelnen griechischen Völker zu einer Nation, allein in ihr zeigt sich ebenfalls der Hang zur möglichst freien Individualisirung der verschiedenen Stammgenossenschaften und die verschiedenen Dialekte spiegeln daher die Stammeseigenthümlichkeiten scharf und entschieden ab. Die griechische Ursprache schied sich zuerst in den aeolischen und in den ionischen Dialekt, jener scharf und rauhkörnig wie die Aeußerung ursprünglichen Volkslebens, dieser weich und geschmeidig als das Organ eines bereits gesittigten, geistesthätigen Stammes; aus dem aeolischen entwickelte sich später der dorische Dialekt und auf der Basis des ionischen erhob sich der attische, die eigentliche Kultursprache der alten Welt. Ueber den Wohllaut, die Biegsamkeit, den Reichthum der griechischen Sprache, sowie über ihre auf Bestimmtheit des Accents und Sylbenwerths beruhende Eigenthümlichkeit des dichterischen Ausdrucks, brauchen wir uns hier nicht des Breiteren auszulassen, wohl aber sei darauf hingedeutet, daß sie ihren kunstvollen, harmonischen Bau hauptsächlich dem glücklichen Umstand verdankte, dem zufolge sie schon in sehr frühen Zeiten mit Gesang und Tanz verbunden erscheint, welches Bündniß dann in den Chören des attischen Drama's seine höchste Weihe erlangte.

---

1) Die vorhomerische (orphische) Zeit.

Die Anfänge der griechischen Kultur hat man in jenen mythischen Urzeiten zu suchen, in welchen sich die historischen Erinnerungen aller Völker verlieren. Daß ein so geistvolles Volk sich schon frühe der Wildheit entwöhnte, ist natürlich, und daß die Thaten einer werdenden Gesittung baldigst in den begeisterten Worten begabter Stammgenossen einen dichterischen Widerhall fanden, darf ohne Bedenken angenommen werden. Ohne Zweifel erwachte unter den Griechen die dichterische Aeußerung schon frühzeitig und zwar, wie allenthalben zuvörderst in der unmittelbaren Ausströmung der Volksgefühle, in der Form des Volksliedes. Es gab also in frühester Zeit Freude- und Klagelieder, wozu sich gottesdienstliche Hymnen gesellten. Daß sich der Weiterbildung dieser poetischen Grundformen bald berufsmäßige Sänger annahmen, lag in der Natur der Sache. Dagegen ermangeln die speziellen Angaben über Dichter und poetische Leistungen in diesen ältesten Zeiten aller historischen Begründung, und wenn mit Cicero (Brut. 18) zugegeben werden muß, daß schon vor Homer Dichter gelebt, da ja dieser selber solche erwähne (den Thamyris, den Phemios und den Demodokos), wenn ferner bei den Alten Linos, Amphion, Olenos, Eumolpos, Melampos, Pamphos, Philammon, Musäos und Orpheus mit Bestimmtheit als vorhomerische Dichter genannt werden, so mag man die halb priesterliche, halb dichterische Thätigkeit hervorragender Geister der mythischen Zeit immerhin an die Namen dieser Männer knüpfen, allein eine bestimmte Vorstellung

ihres Schaffens läßt sich aus diesen vagen Traditionen nicht gewinnen. Den Orpheus haben die Griechen auch mit ihrer Heldensage in Verbindung gebracht, indem sie ihn die Argonautenfahrt mitmachen lassen, und diesen Namen hat die begeisterte Theilnahme der Hellenen an den Musenkünsten überhaupt mit den sinnigsten Fabeln umgeben. Der Zauber seiner Leier soll die unbelebte Natur zum Tanze verlockt, der Klang seiner Lieder wilde Bestien gezähmt haben. Orpheus erscheint übrigens in der Vorstellung der späteren Zeit wesentlich als der erste Verkündiger der religiösen Geheimlehre, die aus Thrakien nach Hellas gekommen zu sein scheint und bekanntlich fortwährend neben der volksthümlichen Götterlehre existirte. So kam es, daß im ganzen Alterthum alles Mysteriöse und Dunkle an diesem Namen und der seinem Besitzer zugeschriebenen orakelmäßigen Hymnenpoesie einen Rückanhalt hatte. Die dem Orpheus zugeschriebenen Dichtungen und Fragmente (Hymnen, ein episches Gedicht „Argonautika", ein mystisch-didaktisches Gedicht über die geheimen Kräfte der Steine, ein Fragment über die Bedeutung der Erdbeben) sind Machwerke einer weit spätern Zeit; ebenso die unter dem Aushängeschild des Musäos vorhandenen Bruchstücke. Die Ueberlieferungen von diesen Dichtern und Sehern sind mit den griechischen Kunstsagen von Dädalos und Smilis, wie mit den Sagen von den weissagenden Sibyllen etwa auf eine Stufe zu setzen, und werden wohl stets als unbestimmte Begriffe der unter mancherlei Kämpfen sich gestaltenden Kulturanfänge hinter dem trüben Schleier, welcher auf der mythischen Vorzeit liegt, hervorblicken.

---

2) Das Epos.

Das heroische Zeitalter der Geschichte von Hellas schließt sich ab mit dem trojanischen Kriege und seinen Nachspielen. Alles, was Griechenland an jugendlicher Heldenkraft, mannhafter Gewandtheit und altersgrauer Weisheit Großes besaß, vereinigte sich um die Mauern von Ilion, um in zehnjährigem Kampfe den höchsten Glanz des Heroenthums zu entfalten. Alle frühern sagenhaften Unternehmungen der griechischen Heroenwelt mußten vor diesem Kampf auf Leben und Tod, den Achäer und Troer kämpften, weit zurückstehen und naturgemäß bemächtigte sich die vorgeschrittenere dichterische Aeußerung des achäisch-troe'schen Sagenkreises, um die Helden und Thaten desselben in Liedern fortzupflanzen, welche besonders unter den kleinasiatischen Hellenen, die vermöge mannigfacher klimatischer Begünstigungen ihren europäischen Stammgenossen in der Kultur vorangeeilt waren, die empfänglichste Hörerschaft fanden. Es gilt deßhalb auch für ausgemacht, daß unter den kleinasiatischen Hellenen, noch genauer bezeichnet unter den Joniern, das nationale Heldengedicht (Epos, ἔπος von ἔπω, eigentlich Wort, Rede, Sprache, dann Gesang, Gedicht, Orakelspruch, speziell Heldengedicht) von den Thaten und Schicksalen der Achäer und Troer und von den Irrfahrten des Odysseus entstanden sei. „Wie in keinem andern Lande und unter keinem andern Geschlechte," sagt Jacobs, „verfolgte in Hellas die Menschheit den natürlichsten Gang ihrer Entwickelung. Als ein heiteres Kind erwachte sie unter dem weichen Himmel Joniens. Hier erfreute sie sich des mühelosen Daseins bei schönen Festen und in feierlichen Zusammenkünften, voll Empfänglichkeit, froher Lebenslust, unschuldiger Neugier und kindlichen Glaubens. Der Außenwelt hingegeben, und Allem, was durch Neuheit, Schönheit und Größe an sich zog, geneigt, horchten sie hier vornehmlich auf die Geschichte der Männer und Helden, deren Thaten, Abenteuer

und Irren die Vorwelt mit Ruhm und, wenn sie in Liedern widerklangen, die Brust der Hörer mit Entzücken erfüllten. So ergriffen hier die Dichter zuerst jene Heldensagen als den günstigsten Stoff und aus der Sage erwuchs allmälig das epische Gedicht. Die Erzählung war, wie es der Jugendsinn der Zeit und des hörenden Volks heischte, sinnlich, gehaltvoll, mannigfaltig und ausführlich. Daß sich die That in dem Liede spiegle, daß jede Gestalt klar und lebendig hervortrete, daß auch in dem einzelnen Theile das Ganze sich kundthue, daß, mit einem Worte, die herrliche Heldenwelt sich in voller Würde und heiterm poetischem Glanze bewege, das war das natürliche Streben des epischen Dichters, wie eines Jeden, in dessen frischer und kräftiger Phantasie ein beseelter Stoff zur Mittheilung sich drängt. Diesem Streben entsprach die ionische Mundart vollkommen."

Das Angeführte enthält die werthvollsten Fingerzeige über die Entstehung und Weiterbildung des epischen Gesanges, denn ein recitirender Gesang war der Vortrag der aus den volksthümlichen Sängerschulen, die sich sowohl im europäischen als im asiatischen Griechenland schon frühzeitig gebildet hatten, hervorgehenden Rhapsoden (ῥαψῳδοί), welche, an die Stelle der priesterlichen Sänger der orphischen Zeit getreten, die dichterische Rede aus mystischen Vorstellungen heraus und mitten in das heitere, schöne Helden- und Volksleben verpflanzten, von Ort zu Ort wanderten und als überall willkommene Gäste die Thaten der Heroen theilnehmenden Hörerkreisen verkündigten. Lieblingsstoff dieser Sänger blieb der an dem tragischen Geschick Ilions haftende Sagenkreis. Auf diese Art entstand das Epos der Griechen und entfalteten sich die zwei großen Heldengedichte, welche unter dem Namen Ilias (Ἰλιάς) und Odyssee (Ὀδύσσεια) auf uns gekommen sind. Die Ilias (vierundzwanzig Gesänge) umfaßt einen kurzen Zeitraum aus dem zehnten Jahre der Belagerung von Ilios und die hervortretendsten Gestalten sind einerseits Achilleus, andererseits Hektor, um welche sich Fürsten und Volk gruppiren; die Odyssee (vierundzwanzig Gesänge) schildert die Irrfahrten des Odysseus auf seiner Heimkehr von Troja nach Ithaka. Als Urheber dieser in Hexametern als dem für das ganze Alterthum zur epischen Norm gewordenen Versmaß geschriebenen oder vielmehr gesprochenen (recitirten) Dichtungen gilt Homeros, dessen Lebenszeit in das Jahr 1000 oder 900 v. Chr. gesetzt wird, dessen Persönlichkeit jedoch schon im Alterthum eine so sagenhafte war, daß sich sieben und mehr Städte und Inseln um die Ehre stritten, ihn geboren zu haben. Smyrna und Chios werden als die Orte bezeichnet, welche das größere Recht auf diese Ehre haben. Schon der Name Homeros (hergeleitet von ὁμοῦ zusammen und ἀρεῖν fügen, vgl. was oben S. 13 über den indischen Namen Vjasa bemerkt worden) scheint indessen darauf hinzudeuten, daß er mehr als ein Inbegriff der epischen Poesie, als ein Gattungsname für das Epos denn als eine Personenbezeichnung angesehen werden könne, und es wurden bereits in der alexandrinischen Periode vereinzelte Zweifel Bezugs der einheitlichen Composition der homerischen Gesänge laut. In neuerer Zeit hat der große deutsche Philologe F. A. Wolf diese Zweifel bekanntlich in ein förmliches System gebracht. Wolf behauptete die allmälige Zusammenfügung der Ilias und der Odyssee aus einzelnen Rhapsodieen zu einem Ganzen, indem er die innere Scheidung dieser Gedichte in ungleichartige Theile, die Abweichungen des Tons und der Sprache, endlich die Unmöglichkeit nachwies, daß zu einer Zeit, wo die Schreibekunst noch nicht existirte und Gesänge demnach nur durch mündliche Ueberlieferung festgehalten werden konnten, ein einzelner Dichter den Plan so umfangreicher Dichtungen hätte fassen und ausführen können. Wolf's Ansicht gab Veranlassung zu einer lebhaften, bis jetzt noch zu keinem allgemein gültigen Resultate gelangten Controverse, denn auch Ottfried Müller erledigt dieselbe keineswegs, wenn er gegenüber der negativen Kritik Wolf's affirmativ meint: „Falls die Vollendung der Ilias und

Odyssee als ein zu ungeheures Werk für das Leben eines einzigen Menschen erscheinen sollte, so können wir vielleicht zu der Annahme unsere Zuflucht nehmen, Homer, nachdem er in der Fülle seiner Jugendkraft die Ilias gesungen, habe in seinem Greisenalter irgend einem eingeweihten Schüler den Plan der Odyssee, der schon lange in seiner Seele gelegen, mitgetheilt und ihm denselben zur Ausführung überlassen." Hiemit wäre nur die intellectuelle Urheberschaft Homers bezüglich der Odyssee, die durch größere Einheit des Planes und deutliche Spuren einer vorgeschritteneren Civilisation entschieden auf spätere Entstehung hinweist, gerettet und die Consequenzen dieser Ansicht müssen nothwendig zu der die Einheit der Composition der homerischen Gedichte überhaupt leugnenden Kritik Wolf's zurückführen [1]). Es ist jedoch nicht statthaft, diese Hypothesen hier weiter zu verfolgen.

---

[1]) J. W. Loebell hat in den Erläuterungen zum 1. Band seiner „Weltgeschichte in Umrissen und Ausführungen" S. 600 die Ansicht veröffentlicht, welche Ritschl über den Stufengang der Ausbildung des homerischen Epos aufgestellt hat. Dieser Stufengang wäre folgender:

1. Periode. Existenz einiger Heldenlieder von kleinerem Umfange, gleich vom trojanischen Kriege an, den sie besingen, erst unter den Achäern im Mutterlande, dann in den kleinasiatischen Colonien. 2. Periode, etwa 900—800 v. Chr. Unverfälschter Gesang Homer's und der Homeriden ohne Schrift mit der Aussprache des Digamma. Aus einer reichen Fülle epischer Einzelglieder wählt der hervorragende Geist Homer's eine Anzahl, verschmelzt sie mit eigenen und verknüpft sie kunstgemäß zu einem Ganzen, in welchem sich Alles auf einen Mittelpunkt, der eine sittliche Idee enthält, bezieht. Es ist ein Verdienst, welches weit über eine bloße Zusammenstellung hinausliegt; es ist die erste Schöpfung eines großen organischen Ganzen. So entsteht der Umkreis der echten Ilias und Odyssee, welche in den geschlossenen Schulen fortgepflanzt wurden, während daneben auch die einzelnen Lieder, aus denen sie entstanden waren, fortgesungen wurden. 3. Periode, 800—700 v. Chr. Vortrag der homerischen Gedichte noch immer ohne Schrift, aber mit allmäligem Verschwinden des Digamma, und Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsodik, indem das Rhapsodiren nicht mehr blos Eigenthum der Homeriden ist. Zugleich Erweiterung der Gedichte durch Einschaltungen. 4. Periode, 700—600 v. Chr. a) Erste Aufzeichnung homerischer Gesänge im ältern Alphabet ohne Digamma (denn die alexandrinischen Gelehrten fanden keine Spur mehr davon); daneben weitere Vereinzelung der Gesänge durch Rhapsoden, aber ohne daß diese ihre eigene dichterische Thätigkeit dabei fortsetzen, welche zur Zeit des Pisistratus nicht mehr stattgefunden haben kann, da dieser die homerischen Gedichte als etwas Altes vorfindet. b) Sammlung einzelner Theile zu größeren Einheiten. Daneben noch mündlicher Vortrag, beliebige Vereinzelung und Verknüpfung, aber Sorge (durch Solon) für Nichtverfälschung durch Fixirung des Ueberlieferten in geschriebenen Exemplaren einzelner Gesänge, die immer häufiger werden. 5. Periode, 600—200 v. Chr. Der Fälschung, der Vereinzelung, der beliebigen Verknüpfung wird zugleich ein Ziel gesetzt durch des Pisistratus schriftliche fixirte Anordnung des Ursprünglichen, soweit es wieder zu gewinnen war; daneben durch Hipparch's geordnete Einrichtung zusammenhängender mündlicher Vortrag noch lange hin, aber Vervielfältigung der schriftlichen Exemplare des ganzen Homer; erste gelehrte Behandlung durch Liebhaber, Umsetzung in das neue Alphabet. 6. Periode. Die Thätigkeit der alexandrinischen Kritiker.

Die Ansicht Wolf's über die Entstehung der homerischen Gesänge begründete tiefer Lachmann (1839—43). Ihm traten bei Haupt, Hoffmann, Curtius, Köchly u. A., während gegen Wolf-Lachmann besonders Geppert aufgetreten ist. Die Leugner der Einheit der homerischen Gesänge haben, scheint mir, nie genugsam den einen Punkt in's Auge gefaßt, daß, die Richtigkeit der sogenannten „Krystallisationstheorie", d. h. der allmäligen Entstehung und Zusammenfügung der Ilias und Odyssee vorausgesetzt, doch immerhin der, welcher die beiden großen Gedichte zu dem uns überlieferten Abschluß gebracht hat, ein großer Dichter gewesen sein muß. Schiller hat bekanntlich seiner Zeit über den um die homerischen Gesänge entbrannten Streit das Verdict abgegeben:

> Immer zerreißet den Kranz des Homer und zählet die Väter
> Des vollendeten ewigen Werks!
> Hat es doch eine Mutter nur und die Züge der Mutter,
> Deine unsterblichen Züge, Natur!

Die erste gedruckte Ausgabe der homerischen Werke veranstaltete Demetrios Chalkondylas, Florenz 1488. Seither sind zahllose Editionen und Commentare erschienen. In Deutschland wurde Homer durch die Uebersetzung von J. H. Voß (Odyssee 1781, Homer's Werke 1793)

So viel ist gewiß, daß Jonien sammt den kleinasiatischen Inseln allen Anzeichen nach die Heimat der homerischen Gesänge, daß Homeros, dessen Werke ihnen das waren, was der christlichen Welt die Bibel, den Alten als eine historische Person galt und daß sie in ihm wahrhaft ihren Urdichter, den Dichter par excellence, den unversieglichen Brunnen ihrer Poesie nicht nur, sondern ihrer Kultur überhaupt verehrten. Und mit vollstem Recht. Denn Alles, was edel, groß, schön und wahr, rührend und erschütternd in den Menschengeschicken sich findet, ist in den homerischen Gesängen mit entzückender Naivetät und in einer Form ausgesprochen, die nur in der ruhigen Majestät des sonnbestralten Ozeans etwa ein würdiges Bild findet. Der unwiderstehliche Zauber, den die homerischen Gesänge zu allen Zeiten geübt haben und üben werden, besteht vor Allem in ihrer Darlegung einer reinmenschlichen Weltanschauung. Der metaphysische Standpunkt, auf welchem sich der alte Orient und sicherlich auch die orphische Vorzeit von Hellas bewegte, ist im Homer vollständig überwunden und hat dem menschlich-natürlichen Platz gemacht. Da ist Alles vermenschlicht (anthropomorphisirt), der Himmel ist zur Erde herabgestiegen und der Olymp spiegelt in seinen Göttergestalten nur die idealisirte Menschennatur wieder. Götter und Genien, Heroen und Frauen, Fürsten und Völker, die belebte und unbelebte Natur sind hier unter dem Gesichtspunkt des ungetrübten, lebensfreudigen Menschenthums aufgefaßt, dessen Gesetze Alles und Jedes bedingen. Das machte den Homer zum Universaldichter, zum Lehrer und Propheten der alten, ganzen, unentzweiten Welt, und diese anerkannte, was sie ihm schuldete, mit dem frommen, alle Zweifel Betreffs des Historischen seiner Persönlichkeit kindlich unbefangen beseitigenden Wort:

> Ist Homeros ein Gott, mit Göttern dann werd' er verehret;
> Und wenn keiner er ist, so werd' er ein Gott doch erachtet!

Wir besitzen unter Homer's Namen auch noch eine Reihe von (vierunddreißig) Hymnen und das episch-parodistische Gedicht Batrachomyomachia (Βατραχομυομαχία, Froschmäusekrieg). Die Hymnen sind Weihungsgebete an verschiedene Gottheiten und wahrscheinlich von den Erben der poetischen Hinterlassenschaft Homer's, den Homeriden, einer die homerischen Gesänge pflegenden, erweiternden und verbreitenden Rhapsoden-Schule oder Familie gedichtet als mit episch-mythologischen Elementen versetzte Vorgesänge (προοίμια) zu längeren epischen Recitationen. Die Batrachomyomachie ist eine frostige Parodie des homerischen Heldengesangs, ein Machwerk des alexandrinischen Zeitalters. Ebenso ein anderes parodisches Gedicht, Margites, dessen Abfassung jedoch früher fällt. Für homerisch galt den Alten auch das Bettlerlied Eiresiones.

Mit den homerischen Gesängen stand im Zusammenhang der epische Kyklos (κύκλος, Liederkreis), welcher von verschiedenen Dichtern, den Kyklikern, herrührend, solche Sagen und Thaten, welche Homer nur beiläufig erwähnt hatte, in größeren epischen Dichtungen ausführte, die wie Sterne „um die homerische Sonne sich bewegten." Von dieser Sonne entlehnten die kyklischen Sänger Licht und Feuer und von ihr gingen zahlreiche Stralen über das ganze Gebiet der hellenischen Heldensage aus. Die Rhapsodik war bald zu einem integrirenden Theil des griechischen Volkslebens geworden und die wandernden Rhapsoden mußten bei den verschiedenen Stämmen den naturgemäßen Wunsch erwecken, auch ihre localen Heroen der Verklärung durch den epischen Gesang theilhaft zu sehen.

Gemeingut der Nation. Spätere Uebersetzungen von Wiedasch, Monjé und Donner. — Ich merke an, daß ich in Betreff der Nachweisung von Originalausgaben der griechischen und römischen Autoren auf die Spezialgeschichten der griechischen und römischen Literatur und in Betreff der Nachweisung von Verdeutschungen ein für alle Mal auf Vorberg's „Hellas und Rom" und auf die beiden großen Stuttgarter Sammlungen von Uebersetzungen der antiken Classiker verwiesen haben will.

Diesem Wunsche wurde reichliche Befriedigung gewährt und zu größern Dichtungen schlossen sich, neben der Bearbeitung anderer Sagenkreise, besonders die Lieder von den Thaten des Herakles und von dem Kriege der Argiver gegen Theben zu großen Epen zusammen. Das ganze Alterthum hindurch haben sowohl griechische als römische Dichter und Künstler aus den Werken der Kykliker, als aus einer sehr reichen Fundgrube, geschöpft, allein diese Werke selbst sind uns, wenige Fragmente ausgenommen, verloren und die Anzahl ihrer Urheber läßt sich nicht mehr bestimmen. Am häufigsten werden bei den Alten als kyklische Dichter genannt: Eumelos, Arktinos, Lesches, Karkinos, Peisandros, Panyasis, Kreophylos, Kinäthon, Prodikos, Diphilos, Pythostratos, Antimachos, Epimenides, Stasinos, Agias, Eugamon, Chörilos. Aus der Reihe dieser Dichter wurden indessen, neben Homer und Hesiod, von den alexandrinischen Kritikern nur Peisandros, Panyasis und Antimachos in den Canon der classischen Epiker aufgenommen.[1]) Die gelehrte Nachblüthe, welche das hellenische Epos in der alexandrinischen Periode erlebte, wird unten kurz berührt werden.

---

3) Didaktik.

Anders als unter dem Himmel Joniens äußerte sich die Musenkunst in der böotischen Sängerschule, als deren Meister Hesiodos aus Askra genannt wird. Hesiod's Existenz, die in's 9. Jahrhundert v. Chr. gesetzt wird, ist nicht minder sagenhaft als die des Homeros und die an den homerischen Gesängen geübte Kritik läßt sich in vollstem Maße auch auf die hesiodischen ausdehnen. Drei Werke werden dem Hesiod zugeschrieben: 1) Werke und Tage (ἔργα καὶ ἡμέραι), 2) die Theogonie (ϑεογονία) und 3) der Schild des Herakles (ἀσπὶς Ἡρακλέους). Das letztere ist entschieden unecht, ein späterer epischer Versuch im Tone Homer's. Die Theogonie, eine Darstellung der Kämpfe des jüngeren mit dem älteren Göttergeschlecht, hat ihre Bedeutung darin, daß in ihr die Sichtung und Klärung der theogonischen und kosmogonischen Ueberlieferungen der orphischen Vorzeit, sowie die künstlerische Organisation einer Mythologie angestrebt ist. Dieser Vorwurf war ein zu dichterischer, als daß es dem Werke an großartigen Einzelnheiten und glänzenden Schilderungen fehlen konnte, allein ein rein-episches Dichten, eine homerisch naive Auffassung und Objectivirung darf man hier nicht erwarten. Die Reflexion, die Absichtlichkeit macht sich bald leiser, bald lauter bemerkbar und hiedurch entsteht eine Mischung von epischer und didaktischer Poesie. Noch entschiedener ist dies der Fall in dem eigentlichen Hauptwerk Hesiod's, in den „Werken und Tagen," einer ethischen Dichtung, in welcher eine durchdachte, in's Einzelne gehende Lebens- und Hausordnung aufgestellt wird, wobei es sogar an satirischen Seitenhieben, z. B. auf Könige und Frauen, nicht mangelt. Die Sprache Hesiod's ist die weiche jonische und seine Darstellung unstreitig voll Anmuth, allein die gottvolle Unbefangenheit und Heiterkeit der homerischen Gesänge fehlt den hesiodischen. Es schlägt in diesen häufig ein gewisser moroser Ton vor, der, zusammengehalten mit dem Resultat der hesiod'schen Weisheit, daß die Arbeit und der davon abhängende Erwerb die wahre Bedeutung

---

[1]) Vgl. über die Kykliker: Welker „der epische Cyclus (1835)" und: Düntzer „Homer und der Kyklos (1839)".

des Menschendaseins ausmache, Zeugniß ablegt, das goldene Zeitalter, das sorglose Jugendalter der Menschheit sei zur Zeit der Entstehung dieser Gesänge schon unwiederbringlich dahin gewesen. Hesiod vermittelt entschieden den Uebergang von der Heldendichtung zur Lehrdichtung und seine „Werke und Tage" können ungezwungen an die Spitze der griechischen Didaktik gestellt werden.

Man theilt diese gewöhnlich ab in die gnomische, die philosophische und die wissenschaftliche Didaktik. Die Gnomen (γνῶμαι), kurze Lebensmaximen, wurden auf die sogenannten sieben Weisen Griechenlands zurückgeführt und später durch den berühmten Athenienser Solon (594 v. Chr.), durch Theognis aus Megara (547 v. Chr.) und durch Phokylides aus Milet zur gnomischen Elegie ausgebildet. Zur Gnomik sind auch zu rechnen die goldenen Sprüche (χρυσᾶ ἔπη) des Pythagoras, welche aber nicht von diesem berühmten Philosophen, sondern von einem spätern Pythagoräer herrühren. In der pythagoräischen und eleatischen Philosophenschule blühte das philosophische Lehrgedicht, in welchem sich Xenophanes aus Kolophon (527 v. Chr.), Parmenides aus Elea (460 v. Chr.) und Empedokles aus Agrigent (471 bis 411 v. Chr.) auszeichneten; ihre Werke sind jedoch bis auf einige Bruchstücke untergegangen. Die eigentliche Fachdidaktik, wo es sich um den Vortrag eines speciellen Zweiges der Wissenschaft handelte, konnte erst im alexandrinischen Zeitalter ihre Ausbildung finden, wo dann Aratos aus Soli in Cilicien (um 272 v. Chr.) ein astronomisches Lehrgedicht (φαινόμενα καὶ διοσημεῖα) schrieb, welches besonders bei den Römern in Ansehen stand, und Nikandros aus Kolophon, Eratosthenes aus Kyrene, Manetho aus Diospolis u. A. Gegenstände der Medicin, der Astrologie und der Geographie lehrdichterisch abhandelten.

Einen sehr wichtigen Zweig trieb der Stamm der Lehrdichtung in der aesopischen Fabel. Inwiefern die Fabel der Hellenen (ἀπόλογος, αἶνος) mit dem Fabelwesen des alten Orients zusammenhängt, ist noch nicht genügend nachgewiesen worden und braucht man auch keinen solchen Zusammenhang anzunehmen. Die ältesten Dichter, wie Homer und Hesiod, bedienten sich bereits der Fabelform und es kann diese also wohl als ein einheimisches Gewächs des griechischen Bodens angesehen werden. Der Sage nach verdankt die Fabel ihre Ausbildung dem aus Phrygien stammenden Sklaven Aesopos, der um die Mitte des 6. Jahrhunderts v. Chr. gelebt haben soll und der für das Alterthum so ziemlich das war, was für uns Tyll Eulenspiegel ist, ein Typus gutmüthiger Schelmerei und schalkhafter Moral. Sein Name scheint dann ein Gattungsname für die Fabeldichtung geworden zu sein. Von Sokrates wird in Platon's Phaedon erzählt, daß er im Kerker aesopische Fabeln, die bis dahin nur mündlich fortgepflanzt wurden, in Verse gebracht habe, was dann auch Andere thaten, so daß 300 v. Chr. Demetrios Phalereus eine Sammlung aesopischer Fabeln veranstalten konnte. Zur Zeit des Kaisers Augustus lieferte Babrius eine umfassende Bearbeitung aesopischer Fabeln in choliambischen Versen und von da ab erfuhren dieselben zahllose Umarbeitungen in Versen und Prosa, wurden schon frühe in die Schulen eingeführt und sind seither unter allen gebildeten Nationen einheimisch geworden.

Auch die satirische Richtung, welche sich schon frühe in der hellenischen Poesie fühlbar machte, läßt sich ohne Zwang der Didaktik beiordnen. Die dichterische Form der Satire war der Jambos (jambische Vers, hergeleitet von ἰάπτειν, werfen, schleudern), so genannt, weil vermittelst desselben Spott und Tadel gegen die betreffende Person gleichsam geschleudert wurde. Spottlust war ein hervorstechender Charakterzug des heitern Griechenvolkes, so daß sich sogar eigene Witz- und Spottfeste in seinem Cultus vorfanden, und das Altherkömmliche dichterischer Verhöhnung der Laster, Schwachheiten und Lächerlichkeiten der Menschen wird

schon durch die Zurückführung der jambischen Versart auf die Mythologie bezeugt, indem eine Zofe der Demeter, Jambe geheißen, welche den Kummer der Göttin über ihre geraubte Tochter Persephone durch allerlei Scherz und Firlefanz zu zerstreuen suchte, dieser Versart den Namen gegeben haben soll. Satirischer Hauptdichter war Archilochos von Paros (etwa zwischen 678 und 629 v. Chr.), ein hochbegabter, auch in der Fabel und Lyrik ausgezeichneter Mann, der von den Alten an Genie und Popularität dem Homer nahegestellt wurde. Die außerordentliche Wirksamkeit seiner Satire deutet die Sage von Lykambes und seiner Tochter Neobule an, welche, von den Jamben des von ihnen beleidigten Dichters getroffen, sich aus Verzweiflung erhängten. Neben Archilochos, von welchem uns nur wenige Fragmente gerettet wurden, standen besonders Simonides aus Amorgos (670 v. Chr.), ein bitterer Verhöhner des schönen Geschlechtes, und Hipponax (540 v. Chr.), mit welchem gewöhnlich Ananios zusammen genannt wird, als Satiriker in Ansehen. Hipponax soll auch der Erfinder der epischen Parodie gewesen sein, welche der homerischen Heroenwelt eine witzige Auffassung derselben zur Seite stellte. Dieses parodistische Element fand eine Erweiterung in den Sillen (σίλλοι), die zwar auch gegen die gnomische Weisheit sich richteten, jedoch hauptsächlich die homerische Mythologie zum Gegenstand ihres Spottes machten. Hegemon, Hippys, Marton, Euböos, Böotos, Sopater, Pigres (dem die „Batrachomyomachie" zugeschrieben wird), Xenophanes aus Kolophon und Timon aus Phlius werden als Parodisten und Sillographen erwähnt.

---

4) Lyrik.

Von der Lyra, d. h. von dem mit der Lyra begleiteten Gesang trägt diese poetische Gattung den Namen. Sie muß in unzertrennlicher Verbindung mit der Musik gedacht werden, und wenn musikalische Recitation schon beim Epos der Hellenen als wesentlich erscheint, so müssen wir uns noch mehr ihre Lyrik durchaus als eine gesungene, nicht für das Auge geschriebene, sondern für das Ohr eines lauschenden Hörerkreises berechnete vorstellen. So erhalten auch die lyrischen Rhythmen, welche jetzt so todt auf dem Papiere stehen, eine ganz andere Bedeutung, und nur wer sich zu diesen Strophen die Musik zu denken weiß, kann sich von der Kraft und Anmuth der lyrischen Maße der Alten einen Begriff machen. Die ungemeine musikalische Empfänglichkeit der Griechen deuten die Mythen von dem Leierspiel des Amphion und Orpheus an und auch spätere Sagen und Geschichten zeigen, in wie hohen Ehren die Leier- oder, was Eins und Dasselbe, die Lieder-Kundigen, die Lyriker, gelebt. Der außerordentliche Flor, zu welchem die griechische Lyrik gedieh und von welchem uns leider, mit Ausnahme der pindarischen Hymnen, nur wenige kostbare Ueberreste gerettet wurden, erklärt sich also leicht. Die Hervorbildung der Lyrik aus der Epik läßt am deutlichsten die Elegie (ἔλεγος) erkennen. Zu dem erhabenen Hexameter des Epos gesellte sich hier der mildernde Pentameter. Ueber die Ableitung des Wortes Elegie sind verschiedene Meinungen im Schwange, doch scheint es ausgemacht, daß damit ursprünglich ein Trauergesang bezeichnet ward. Die Elegie der Alten umfaßte jedoch ein weit größeres Gebiet als die Elegie im modernen Sinn, wo ihre Bezeichnung als Form der Klage, des Schmerzes und der Wehmuth stereotyp geworden. Die Alten kannten verschiedene Arten des elegischen Gesangs und zwar 1) die politisch-

kriegerische Elegie, deren vornehmste Repräsentanten Kallinos aus Ephesus (um 710 v. Chr.) und Tyrtäos aus Attika (um 684 v. Chr.); 2) die gnomische Elegie, durch Solon angebahnt, durch Euenos aus Paros, Theognis aus Megara (550 v. Chr.) und Kritias aus Athen weitergebildet; 3) die erotische Elegie, durch Mimnermos (596 v. Chr.) eingeführt, durch Philetas aus Kos, Hermesianax aus Kolophon, Phanokles, Kallimachos und die Dichterin Möro oder Myro erweitert; 4) die Trauerelegie (Threnodie), geschaffen durch den Jambographen Archilochos, zur höchsten Entwicklung gebracht durch Simonides aus Keos (geb. 556 v. Chr.); endlich 5) die symposische Elegie, zum Preise der Weinfreude gesungen von Archilochos, Anakreon, Theognis, Jon, Dionysios und Andern. Der Vortrag des elegischen Gesangs wurde mit der Flöte begleitet.

Dem subjectiven Charakter der Lyrik gemäß konnte ihr die elegische Form nicht lange genügen, und je umfangreicher das Gebiet der Musik, ihrer steten Begleiterin, an Melodieen wurde, um so mehr vervielfältigten sich auch die lyrischen Rhythmen und Strophen. Heimat der Lyrik waren insbesondere die Wohnsitze und Colonien der Aeolier und Dorier, weßwegen auch der aeolische und dorische Dialekt ihre bleibende Sprache gewesen ist. Die eigentliche Lyrik (μέλος) theilt sich in verschiedene Stylarten ab: a) Der kitharodisch-lesbische (äolisch-melische) Styl, aus Böotien stammend, dann auf Lesbos einheimisch und zwar durch Terpander (676—645), welcher die lyrische Kunst zugleich mit der Musik in Gehalt und Form so vervollkommnete, daß eine sinnige Sage von ihm erzählt, er habe die verloren gewesene, steinbeseelende Leier des Orpheus wieder aufgefunden. Er erfand die siebensaitige Kithara (ἑπταχορδή) und verschiedene Tonweisen. Seine Erfindungen wurden von Alkäos aus Mitylene (611 v. Chr.), dem Tyrannenhasser, und der liebeglühenden Sappho (610), seiner Zeitgenossin und Landsmännin, zu vollendeten lyrischen Kunstformen fortgebildet; jener schuf das alkäische, diese das sapphische Odenmaß. Sappho scheint eine weibliche Sängerschule gegründet zu haben, aus welcher Erinna aus Teos[1]), Myrtis aus Anthodon, Korinna aus Taragra und andere Dichterinnen hervorgingen. Auch Arion, dessen sich die Sage bemächtigt hat, gehörte der lesbischen Schule an. Der gefeiertste Poet derselben ist aber Anakreon aus Teos (559—474 v. Chr.) der Sänger der Rosen, des Weins und der Liebe, der Verherrlicher jenes liebenswürdigen Leichtsinns, der nur unter dem heitern Himmel Joniens und der griechischen Inseln gedeihen konnte. Daß dieser Lebemann in alter und neuer Zeit zahllose Nachahmer gefunden, ist bekannt und ebenso, daß seine Grazie nie wieder erreicht worden. b) Zur anakreontischen Leichtfertigkeit bildet der gehaltene Ernst der dorisch-chorischen Lyrik einen scharfen Gegensatz. Die Vertreter dieses Styls waren Alkman aus Sardes (verm. um 672 v. Chr.), Stesichoros (eigentlich Tisias) aus Metaurus auf Sicilien, Ibykos aus Rhegium, vorzüglicher Erotiker, Simonides aus Keos, neben seinem elegischen auch durch dithyrambischen Gesang ausgezeichnet, Lasos aus Hermione, Bakchylides aus Keos und endlich Pindaros (geb. 522 v. Chr. zu Kynokephalä in Böotien), der Fürst der Lyriker (princeps lyricorum[2]), in dessen Gesängen die lyrische Kunst der Hellenen ihren höchsten Triumph feierte. Von seiner vielseitigen Lyrik sind uns nur fünf und vierzig Siegeshymnen (ἐπινίκια ᾄσματα)

---

[1]) Dieser Erinna wurde die berühmte Ode auf Rom (oder auf die blühende Kraft, εἰς Ῥώμην) beigelegt, sie ist aber aus einer späteren Zeit und soll von der sonst unbekannten Dichterin Melino herrühren.

[2]) So nennt ihn Quintilian, und er sei es durch die feierliche Pracht seines Geistes, durch seine Sentenzen, seine Redebilder, durch die herrlichste Fülle von Gedanken und Worten und gewissermaßen durch den Strom seiner Beredtsamkeit.

zum Preise der Sieger in den olympischen, pythischen, nemeischen und isthmischen Wettkämpfen überliefert worden, aber diese Gelegenheitsgedichte gehören zu dem Kostbarsten, was uns das Alterthum vermacht hat. Von der glänzendsten Aeußerung hellenischen Nationallebens veranlaßt, führen diese wundersamen Gesänge das ganze Gebiet der griechischen Heldensage in geläutertster Schönheit und höchster Würde an unsern Augen vorüber, mitten im erhabensten Flug der Begeisterung goldkörnige Gedankensaat streuend. Aber man soll sich, um des Genusses sicher zu sein, an die Lectüre Pindars nicht wagen, ohne die Welt der griechischen Mythe und Sage genau zu kennen, denn der Dichter sang für Zuhörer, denen dieselbe frischlebendig in der Seele stand. c) Pindar war auch als Skoliendichter berühmt. Diese Skolien (σκολία, Tischgesänge) bildeten, von Archilochos, Alkäos, Sappho, Alkman, Kallistratos, von dem das berühmte Skolion zum Preise des Harmodios und Aristogeiton herrühren soll, Bakchylides, Ariphron aus Sikyon, Timokreon aus Rhodus, Hybrias aus Kreta und Simonides gepflegt, eine eigene Gattung geselliger Lyrik und waren zur Würze der Tafelfreuden bestimmt. d) Eine enge Umgränzung hatte der Dithyrambos (Διθύραμβος, eigentlich ein Beiname des Bakchos), für dessen Erfinder Arion gilt und der in Verbindung mit einem mimischen Tanze zu Ehren des Bakchos gesungen wurde. Dithyramben dichteten Kekeides, Lamprokles, Likymnios, Lasos, Simonides, Diagoras, Bakchylides, Melanippides, Jon, die Dichterin Praxilla, Kinesias, Kleomenes, Philoxenos u. A. Auch im dithyrambischen Lied trug indessen nach dem Zeugniß der Alten Pindar den Preis davon. e) Die Gattung des Hymnos (ὕμνος) weist auf die orphische Vorzeit zurück und bildete sich erst später mit Bestimmtheit aus dem epischen Vorgesang zu einer lyrischen Weise heraus, wie er von dem großen Philosophen Aristoteles („Hymnus auf die Tugend“), von Dyonisios und Mesomedes behandelt wurde, während der Stoiker Kleanthes das philosophische Element darin vorherrschen ließ und im alexandrinischen Zeitalter Kallimachos Hymnen in gelehrt mythologischem Geiste verfaßte. f) Eine sehr untergeordnete Art von Lyrik wurde cultivirt in den Zotenliedern (σωτάδεια), deren Erfinder Simo aus Magnesia sein soll und welche besonders durch Sotades aus Kreta in Schwang gebracht wurden; daher die Bezeichnung sotadische Dichterei. g) Endlich fand auch das Epigramm, ursprünglich, wie der Name besagt, nur als Inschrift auf Gebäuden, Kunstwerken und Weihgeschenken gebräuchlich, seine Ausbildung zu einer lyrischen Gattung. Die Anzahl der epigrammatischen Dichter ist außerordentlich groß, jedoch bediente sich erst die spätere, gesunkenere Zeit mit Vorliebe dieser Form, in welcher Gefühle und Gedanken der verschiedensten Art, Scherz und Ernst, Lob und Spott, Lehren, Räthsel und Zoten ausgesprochen wurden. Schon früher wurden Sammlungen von Epigrammen angelegt, eine umfassende in fünfzehn Abschnitten besorgte Konstantinos Kephalas im 10. Jahrhundert n. Chr. Schließlich sei bemerkt, daß von den alexandrinischen Kritikern nur Alkman, Alkäos, Sappho, Stesichoros, Ibykos, Anakreon, Simonides aus Keos, Pindaros und Bakchylides als classische Lyriker anerkannt waren.

---

5) Drama.[1])

Das Drama ist die Krone der hellenischen Kultur und die vollendetste künstlerische Manifestation der antiken Weltanschauung. Mit Schaffung ihres Drama's waren die Griechen auf der höchsten Stufe des geistigen Prozesses ihrer

---

[1]) Ich entlehne aus der vierten der berühmten Vorlesungen A. W. Schlegel's über dramatische Kunst und Literatur (Sämmtl. Werke, V, 52 fg.) auszüglich nachstehende Skizze über die architektonische und scenische Einrichtung der griechischen Bühne.

Die Theater der Griechen waren oben ganz offen, ihre Schauspiele wurden immer am hellen Tage und unter freiem Himmel aufgeführt. Bei den Römern hat man späterhin wohl die Zuschauer mit übergespannten Decken vor der Sonne geschützt; schwerlich ist bei den Griechen der Luxus je so weit getrieben worden. Wenn Ungewitter oder Platzregen einfiel, so wurde das Schauspiel unterbrochen und die Zuschauer fanden Schutz in den Säulengängen, die rings herum hinter ihren Sitzen angebracht waren; sonst ließen sie sich viel lieber ein zufälliges Ungemach gefallen, als daß durch Einsperrung in ein dumpfiges Haus die ganze Heiterkeit eines religiösen Volksfestes, dergleichen ja die Schauspiele waren, hätte zerstört werden sollen. Die Scene selbst zu schließen und Götter und Heroen in dunkle, mühsam erleuchtete Kammern einzukerkern, würde ihnen noch widersprechender vorgekommen sein. Eine Handlung, welche die Verwandtschaft mit dem Himmel so herrlich beglaubigte, mußte auch unter freiem Himmel, gleichsam unter den Augen der Götter vorgehen, für die ja, wie Seneca sagt, der Anblick eines tapfern, mit Leiden ringenden Mannes ein würdiges Schauspiel ist. Was aber die Hauptsache ist, so gehörte die Oeffentlichkeit nach dem republikanischen Sinne der Griechen mit zum Wesen einer ernsten und wichtigen Handlung. Dies bedeutete die Gegenwart des Chores. Die Theater der Alten waren im Vergleich mit der Kleinheit der unsrigen nach einem kolossalen Maßstab entworfen; theils um das gesammte Volk nebst den zu den Festen herbeiströmenden Fremden fassen zu können, theils paßte sich dies auch zu der Majestät der dort aufzuführenden Schauspiele, denen nur in einer ehrerbietigen Ferne zugesehen werden durfte. Die Sitze der Zuschauer bestanden in Stufen, welche sich um den Halbcirkel der Orchestra (was wir Parterre nennen) rückwärts hinauf erhoben, so daß fast Alle gleich bequem sehen konnten. Durch künstliche Verstärkung des Dargestellten für Gesicht und Gehör, welche in den Masken und darin angebrachten Verstärkungsmitteln der Stimme und in der Erhöhung der Figuren vermittelst des Kothurns bestanden, wurde der durch die Ferne verursachte Abgang ersetzt. Die unterste Stufe der Sitzreihen war durch eine Einfassungsmauer von der Orchestra getrennt und beträchtlich darüber erhoben. In gleicher Höhe lag ihnen die Bühne gegenüber. Der vertiefte Halbkreis der Orchestra blieb von den Zuschauern leer und hatte eine andere Bestimmung. Die Bühne lief mit dem Durchmesser der Orchestra parallel und erstreckte sich von einem Ende desselben bis zum andern. Sie bildete einen im Verhältniß zu dem eben bestimmten Längenmaße ziemlich schmalen Streif. Dieser hieß das Logeum und dessen Mitte war die gewöhnliche Stelle für die redenden Personen. Hinter dieser Mitte ging die Scene hineinwärts, in viereckiger Form, jedoch mit weniger Tiefe als Länge. Der davon umfaßte Raum hieß das Proscenium. Der vordere Rand des Logeums gegen die Orchestra hinunter war mit kleinen Bildsäulen in Blenden und mit Halbsäulchen oder Pilastern verziert. Die ganze Bühne ruhte auf einem über dem steinernen Grundbau errichteten Balken- und Brettergerüste. Die Decoration war so eingerichtet, daß der nahe liegende Hauptgegenstand den Hintergrund einnahm und die Aussichten in die Ferne zu beiden Seiten angebracht waren, da man es bei uns gerade umgekehrt zu machen pflegt. Dies hatte auch seine gewisse Regel: links war die Stadt abgebildet, wozu der Palast, Tempel oder was sonst die Mitte einnahm, gehörte; rechts das freie Feld, Landschaft, Gebirge, Seeküste u. s. w. Die Seitendecorationen waren aus aufrecht stehenden Dreiecken zusammengesetzt, welche sich auf einer unten befestigten Axe drehten und auf diese Art Verwandlungen der Scene bewerkstelligen konnten. Bei der hintern Decoration war vermuthlich Manches körperlich ausgeführt, was bei uns gemalt wird. Stellte sie einen Tempel vor, so befand sich auf dem Proscenium noch ein Altar, der bei der Aufführung der Stücke zu mancherlei Gebrauch diente. An der Hinterwand der Scene war ein großer Haupteingang und zwei Nebeneingänge befindlich. Nach den Angaben hat man schon daran sehen können, ob der Schauspieler eine Haupt- oder Nebenrolle zu spielen hatte, daß er in jenem Falle durch den mittleren, in diesem durch einen der Seitengänge hereinkam. Außer den drei Eingängen, die den Zuschauern gerade gegenüber lagen und an einer architektonischen Decoration zu eigentlichen Thüren wurden, gab es noch vier Seiteneingänge, auf die der Namen von Thüren nicht mehr paßt: zwei auf der Bühne, nämlich rechts und links an den innern Ecken des Prosceniums, und zwei eben so, jedoch weiter entfernt liegend, an der Orchestra. Die letzten

Geschichte angelangt und es vereinigte in sich alle Errungenschaften dieses Prozesses, in der Tragödie die Verklärung des Hellenenthums feiernd, in der Komödie den absoluten Gegensatz zum Tragischen aufzeigend, in jener das vollkommene Bewußtsein der menschlichen Freiheit und Würde, aber auch der menschlichen Beschränkung und Unzulänglichkeit gegenüber der ewigen Naturnothwendigkeit darlegend, in dieser das ganze Dasein in den Reigen einer bacchantischen Persiflage hereinziehend und alle Verhältnisse der zersetzenden Gewalt des Witzes preisgebend. In der Tragödie also die Darstellung des ergreifenden Kampfes des Menschen mit dem Schicksal, dessen Walten gegenüber er die Berechtigung seiner freien Willensthätigkeit vertritt; in der Komödie die lachende Verzweiflung über die Unmöglichkeit, den Willen des Menschen mit den ethischen Forderungen der Naturnothwendigkeit in Einklang zu bringen: dort ein fortwährendes Ringen nach Versöhnung der Gegensätze, hier ein unablässiges Documentiren der Eitelkeit dieses Ringens. Man könnte also die Komödie — daß wir hier nur die sogenannte ältere im Auge haben, versteht sich von selbst — kurzweg eine Parodie der Tragödie nennen, falls der Begriff der Parodie nicht ein Abhängigkeitsverhältniß voraussetzte, welches hier durchaus nicht stattfand, indem sich beide Dichtarten völlig selbstständig neben einander entwickelten.

Das griechische Drama erscheint eng verknüpft mit Athen, der glorreichen Stadt, in welcher sich überhaupt alle vereinzelten Stralen hellenischer Kultur als in einem Brennpunkt sammelten, von welchem sie über den Erdkreis ausgehen sollten. In dem verhältnißmäßig engen Raume von Attika's Hauptstadt drängte sich, und zwar binnen einer kurzen Reihe von Jahren, eine große Zahl ausgezeichneter Männer zusammen, um, begünstigt von der Freiheit eines demokratischen Gemeinwesens, im Staatsleben, in Wissenschaft und Kunst eine Fülle von Weis-

---

waren zwar eigentlich für den Chor bestimmt, wurden aber nicht selten auch von den Schauspielern benutzt, die alsdann auf einer Seite der Doppeltreppe, welche von der Mitte des Logeums in die Orchestra führte, zur Bühne hinaufstiegen. Unter den Sitzen der Zuschauer war irgendwo eine Stiege angebracht, welche die charonische hieß und wodurch, den Zuschauern unbemerkt, die Schatten Abgeschiedener in die Orchestra heraufkamen, die sich dann durch den Aufgang auf die Bühne begaben. Der vordere Rand des Logeums mußte zuweilen das Ufer des Meeres vorstellen. Das Maschinenwerk, um Götter in der Luft herabschweben zu lassen oder Menschen von der Erde zu entrücken, war hinter den Wänden zu beiden Seiten der Scene angebracht und also den Augen der Zuschauer entzogen. Auch Versenkungen gab es auf der Bühne, Veranstaltungen zu Donner und Blitz, zum scheinbaren Einsturz oder Brande eines Hauses u. dgl. m. Der Hinterwand der Scene konnte ein oberes Stockwerk zur Erhöhung aufgesetzt werden, wenn man einen Thurm mit weiter Aussicht oder sonst Etwas der Art vorstellen wollte. Hinter dem großen Mitteleingang konnte die Exostra angeschoben werden, eine Maschine, welche nach Innen einen Halbkreis bildend und oben bedeckt den Zuschauern die darin enthaltenen Gegenstände als im Hause befindlich zeigte. Dies wurde zu großen Theaterstreichen benutzt. Der Vorhang der Scene wurde nicht, wie bei uns, herabgelassen, sondern von unten heraufgezogen und verschwand, wenn das Stück begann, durch eine in den Bretterboden zwischen dem Logeum und dem Proscenium offen gelassene Ritze, während er unten um eine Welle aufgerollt wurde. Der Chor hatte seine Eingänge unten an der Orchestra, wo auch sein gewöhnlicher Aufenthalt war und in welcher er hin und her gehend während der Chorgesänge seinen feierlichen Tanz aufführte. Vorn in der Orchestra, der Mitte der Scene gegenüber, stand eine altarähnliche Erhöhung mit Stufen, ebenso hoch wie die Bühne, Thymele genannt. Diese war der Sammelplatz des Chors, wenn er nicht sang, sondern theilnehmend der Handlung zuschaute. Der Chorführer stellte sich alsdann auf die Fläche der Thymele, um zu sehen, was auf der Bühne vorging und mit den dort befindlichen Personen zu reden. Denn der Chorgesang war zwar gemeinschaftlich, wo er aber in den Dialog eingriff, führte nur Einer statt aller Uebrigen das Wort: daher auch die wechselnden Anreden mit du und ihr. Die Thymele lag eben am Centrum des ganzen Baues, alle Vermessungen gingen von da aus und der Halbkreis der Sitze für die Zuschauer ward aus diesem Punkte beschrieben. Es war also sehr bedeutsam, daß der Chor, welcher ja der idealische Stellvertreter der Zuschauer war, gerade da seinen Platz hatte, wo alle Radien von deren Sitzen zusammenliefen.

heit und Schönheit zu offenbaren. Athen war so recht die Stadt der Intelligenz der alten Welt. Hier lenkte ein Perikles den Staat, hier lehrten nach einander Sokrates, vom delphischen Orakel als „der Menschen Weisester" begrüßt, dann Platon, der „Homer der griechischen Philosophie", und Aristoteles, der universellste und zugleich systematischste Kopf des Alterthums. Aus Solon's Gesetzgebung hatte sich hier die Demokratie entwickelt, diese, wenn auch gefahrvolle, dennoch einzige der Vernunft entsprechende Staatsform, weil sie allein vom Recht des Menschen ausgeht und jedem Bürger Möglichkeit und Raum gibt zur freien Entwickelung seiner Fähigkeiten und Kräfte gegenüber dem Drang des Bedürfnisses und der Schranke des Gesetzes. Innerhalb dieser Demokratie, welche seit Athens hochherrlicher Rolle in den Perserkriegen das Hellenenthum politisch und geistig repräsentirte, entwickelte sich naturgemäß die höchste Kunstform der griechischen Poesie, das Drama, in welchem, im Gegensatz zu der patriarchalischen Götter- und Heroenwelt des homerischen Epos, das revolutionäre Ringen des Menschen mit den höhern Mächten, die Befreiungsversuche des Individuums von der Einwirkung des Fatums, sich kundmachten und der Conflict der menschlichen Leidenschaft, also des wahren Wesens des Menschen, mit dem ihm vorgezeichneten Schicksal die tragische Kluft öffnete, in welcher der Mensch versinkt, um der göttlichen, d. h. der ethischen Nothwendigkeit den Sieg zu lassen. Dies ist das Wesen der griechischen Tragödie. In der Komödie wird dann der Versuch gemacht, nicht sowohl die tragische Kluft zu schließen, als vielmehr an dem Springstock des Witzes darüber wegzuspringen. In der Tragödie handelt es sich darum, die Würde und Seelengröße des Menschen auch im Untergange noch triumphirend darzustellen; in der Komödie, dem Ideal die Bagatelle, dem idealischen Aufstreben die hausbackene Philisterei als siegreich entgegenzusetzen: daher nimmt jene ihre Stoffe folgerichtig aus der in die verschönernde Ferne gerückten Heroenwelt, wogegen diese die nächste beste Tagesbegebenheit zu ihrem Gegenstand erwählt. Hieraus schon leitete sich, abgesehen vom künstlerischen Gesichtspunkt, die verschiedene Wirksamkeit des attischen Drama's ab: die Tragödie beanspruchte eine allgemein menschliche und patriotische, die Komödie eine speziell politisch-parteiliche; jene öffnete dem Volk — denn in Athen war das Theater wirklich Volkssache und wurde auf Veranstaltung des Perikles für die ärmeren Bürger das Eintrittsgeld aus der Staatskasse bezahlt — den Blick in die erhebenden Regionen des Ideals und einer geläuterten Betrachtung der göttlichen und menschlichen Geschicke, diese machte es in ergötzlicher Weise auf die Gebrechen und Thorheiten des Staats- und Privatlebens aufmerksam.

1) Tragödie. Man sollte meinen, die Entwickelung der griechischen Dramatik müsse sich leicht nachweisen lassen, da sie ja, während die der Epik und Lyrik in die mythisch-heroische Periode fällt, in dem historischen Zeitalter von Hellas vor sich ging. Allein dem ist nicht so und auch hier verlieren sich die Anfänge in das Dunkel der Sage, so daß wir, wie die Epik und Lyrik, auch die Dramatik nur in ihrer höchsten Vollendung kennen. Die Entstehung der Tragödie leitet man gewöhnlich aus den dithyrambischen Wettgesängen bei Gelegenheit der Bakchos-(Dionysos-)Feste (Dionysien) ab und allerdings kann man die Fülle der Leidenschaften, die bei diesen wilden Festen erzeugt ward, mit gutem Grund als Quelle des tragischen Spieles annehmen. Der Siegespreis in den genannten Wettgesängen sei ein Bock (*τράγος*, hiezu *ᾠδή* Gesang, woraus *τραγῳδία*) gewesen, daher die Bezeichnung der später daraus entstandenen Dichtart.[1]) Anfänglich war der Chorgesang Hauptsache, dann schob man zwischen

[1]) Andere meinen, die Bezeichnung der Tragödie (d. i. Bocksgesang) sei von dem Umstand abzuleiten, daß bei den Bakchosfesten ein Bock geopfert wurde, oder davon, daß der

die Strophen desselben die Darstellung einer Begebenheit, wahrscheinlich einer zu der Bakchosfeier passenden leidenschaftlichen Situation ein, und aus der sich gegenseitig ergänzenden Vereinigung der mimischen Action und des Chorgesangs entwickelte sich das Drama, dessen bestimmtere Scheidung in Tragik und Komik sich erst im Verlaufe der Zeit vollzogen haben mag. Die zunehmende, endlich zu einer wahren Leidenschaft gewordene Lust des Volkes an derartigen Darstellungen verursachte auch den Gebrauch, später nicht nur eine, sondern drei Tragödien nach einander aufzuführen, die in einem organischen Zusammenhang standen und eine Trilogie (τριλογία) bildeten, welcher dann noch ein sogenanntes Satyrspiel beigegeben wurde, wodurch eine Tetralogie (τετραλογία) entstand. Anfänglich stellten die Dichter ihre Stücke unter Tanz und Musikbegleitung selbst dar, später aber wurde die Aufführung Schauspielern übertragen, deren jedoch erst unter Sophokles drei in einem Stücke auftraten. An ihren Ursprung erinnerte die Dramatik fortwährend dadurch, daß die Theater in der Nähe des Bakchostempel gebaut, daß die Aufführungen an den Festen dieses Gottes stattfanden und fortwährend als ein Theil gottesdienstlicher Feier angesehen wurden und daß die dramatischen Dichter mit ihren Stücken förmlich um den dramatischen Siegespreis kämpften, welcher von eigens dazu bestellten Richtern zuerkannt ward und in einer mäßigen Geldsumme bestand. Dies war jedoch Nebensache im Vergleich zu dem begeisterten Beifall des kunstsinnigen attischen Volkes, das durch des Perikles herrliche Demagogie zum tonangebenden der alten Welt gemacht worden. Jubelnd wurde der siegende Dichter bekränzt und sah die Saat seiner geistigen Thaten in allen Gemüthern aufsprossen.

Als der erste Tragiker wird von den Einen Epigenes aus Sikyon, von den Andern Thespis aus Ikarion in Attika genannt. Es hat sich, einige Verse ausgenommen, von ihren Dichtungen Nichts erhalten, wie auch von den Dramen des Phrynichos, der, ein Schüler des Thespis, die weiblichen Masken aufgebracht haben soll, des Chörilos, des Pratinas und Aristias. Als vollendete Kunstform steht die Tragödie vor uns in den Werken der Dichtertrias Aeschylos, Sophokles und Euripides, welche sich der Lebenszeit nach der Art folgten, daß im Jahr 480 v. Chr. Aeschylos als fünfundvierzigjähriger Mann in der glorreichen Schlacht bei Salamis, die er in seinen „Persern“ so schön beschrieb, mitfocht, Sophokles als fünfzehnjähriger Jüngling als Vortänzer im Siegesreigen auftrat und Euripides an eben dem Schlachttage auf der Insel Salamis selbst geboren ward.

Aeschylos wurde 525 v. Chr. zu Eleusis geboren, kämpfte in tapferster Weise in den Schlachten von Marathon, Artemisium, Salamis und Platää mit, errang 484 zum ersten Mal den tragischen Siegespreis, der ihm nachher noch zwölf Mal zu Theil wurde und starb, nach Sicilien ausgewandert, in Gela 456 v. Chr. Er soll nicht weniger als siebzig oder gar achtzig Tragödien gedichtet haben, allein wir besitzen davon blos noch sieben: der gefesselte Prometheus (Προμηθεὺς δεσμώτης), die Perser (Πέρσαι), die Sieben gegen Theben (Επτα ἐπὶ Θήβας), Agamemnon (Ἀγαμέμνων), die Choëphoren (Χοηφόροι), die Eumeniden (Εὐμενίδες) und die Schutzflehenden (Ἱκέτιδες). Der Agamemnon, die Choëphoren und die Eumeniden bilden die einzige Trilogie, welche uns vollständig erhalten worden ist. Religiöse Weihe, Einfachheit des Plans, Erhabenheit der Gesinnung und Kühnheit des Ausdrucks charakterisiren den tragischen

---

singende und tanzende Chor Satyrn vorstellte, welche ja bekanntlich zum Gefolge des Bakchos gehörten und mit Bocksfüßen abgebildet wurden. — Ueber die griechische Tragödie sind zu vgl. Gruppe, Ariadne oder die trag. Kunst d. Gr. 1834. Welcker, die griech. Tragiker, 1839 fg. Schöll, Beiträge z. Kenntniß d. trag. Poesie d. Gr. 1839, und: Ueber die Tetralogie des attischen Theaters, 1859.

Styl des Aeschylos. Er ist ganz durchdrungen von dem stolzen Gefühl der Freiheit, dessen sich die Hellenen nach Besiegung der Perser erfreuen durften, und seine Dichtungen documentiren alle den kraftvollen Aufschwung der Nationalität, wie er in dieser ruhmvollen Periode statthatte. Den Triumph, welchen er als Krieger erfechten half, hat er auch als Dichter gefeiert, indem er, entgegen der tragischen Sitte, die Stoffe aus der Heroenzeit zu entlehnen, in seinen „Persern" die Zeitgeschichte zum Vorwurf nahm und dadurch dem Siegesjubel seines Volkes eine ewige Form gab. Wie schon erwähnt, sind die dramatischen Pläne des Aeschylos äußerst einfach und von organischer Schürzung und Lösung des tragischen Knotens ist bei ihm noch keine Rede. Daher hat der Gang der Handlung oft etwas Schleppendes, welchem Uebelstand durch überlange Chorgesänge keineswegs abgeholfen wird. Seine Charaktere zeichnet er mit wenigen scharfen und kräftigen Strichen, sein Hauptmotiv ist der Schrecken, das Walten des Schicksals tritt bei ihm schroff und unerbittlich hervor und er dehnt mit Vorliebe nicht nur Verhältnisse und Gestalten, sondern auch die Sprache in's Ungeheure, Giganteske aus. Seine Poesie wird stets dazu dienen können, den Begriff des Erhabenen zu versinnlichen, und insbesondere sein „Prometheus in Fesseln" für alle Zeit eine der kühnsten Thaten des menschlichen Geistes bleiben.

Die oft noch rohe Größe des Aeschylos erscheint zur reinsten Schönheit gemildert und geklärt in **Sophokles**. Er wurde geboren 495 in Kolonos, einer kleinen Ortschaft Attika's, diente als ein rechter Bürger und Republikaner seinem Vaterland im Krieg und Frieden, erlangte 468 den dramatischen Sieg über Aeschylos und starb 405 v. Chr. Seine poetische Fruchtbarkeit war sehr groß und die Zahl seiner Stücke wird auf 100 bis 130 angegeben, wovon uns jedoch nur sieben vollständig erhalten sind: Ajas (*Αἴας*), Elektra (*Ἠλέκτρα*), König Oedipos (*Οἰδίπους τύραννος*), Antigone (*Ἀντιγόνη*), Oedipos auf Kolonos (*Οἰδίπους ἐπὶ Κολωνῷ*), die Trachinerinnen (*Τραχίνιαι*) und Philoktet (*Φιλοκτήτης*). Sophokles' Tragik zeigt überall die kunstsinnige Bildung, den geläuterten Geschmack des perikleischen Zeitalters. Die Handlung schreitet bei ihm in organischer Gliederung bis zur Katastrophe fort, welche sorgfältig motivirt wird. Der Chor findet gegenüber dem Dialog seine naturgemäße Beschränkung, so daß das lyrische und dramatische Element sich harmonisch verbindet.[1]) Die

---

[1]) Vollendet schön insbesondere in der Antigone. Die Chöre dieser Tragödie gehören zu den schönsten lyrischen Offenbarungen des griechischen Genius. Welche feierliche Verherrlichung des Menschenthums in dem berühmten Chorgesang:

> Vieles Gewaltige lebt, doch Nichts
> Ist gewaltiger als der Mensch! u. s. w.

Gravenhorst (Griech. Theater, 1856) hat die Chöre der Antigone „für deutsche Leser" unvergleichlich nachgedichtet. Ich setze die prächtige Apostrophe an Dionysos her:

> Hör uns vor deinem Thron,
> Semele's mächt'ger Sohn,
> Den sie empfing von des Donnerers Samen.
> Wie in Italia's Land,
> So an Eleusis' Strand
> Ruft man zu deinem gewaltigen Namen.
> Hier bei Ismenos' Gewässern in Theben,
> Hier wo die Zähne, von Kadmos gesät,
> Wuchsen empor zu menschlichem Leben,
> Hör, Dionysos, auch unser Gebet.
> Nächtlicher Fackeln Glanz,
> Jauchzender Nymphen Tanz
> Sieht der Parnaß, dich jährlich zu ehren.
> Hoch an dem Doppelhorn
> Wie am kastal'schen Born
> Wirst du begrüßt mit festlichen Chören.

gigantischen Gestalten der äschyleischen Tragödie müssen in der sophokleischen menschlichen weichen, ohne dadurch an wahrer Größe einzubüßen, das Schicksal erscheint milder, die Religion selbst in ihren furchtbarsten Gestaltungen, in den Eumeniden, freundlicher; allenthalben wird Maß gehalten und stets die Anmuth erstrebt und erreicht. Die Gegensätze des Göttlichen und Menschlichen, die bei Aeschylos in so schroffer Feindseligkeit sich bekämpfen, neigen sich bei Sophokles zur Versöhnung und über alle, auch die schmerzlichsten Verhältnisse ist das sanfte Abendroth würdevoller Resignation hingehaucht. Anzumerken ist bei Sophokles auch das entschiedenere Hervortreten des Frauengeschlechtes, welches in der äschyleischen Tragik noch eine sehr untergeordnete Stellung einnahm, was um so bedeutsamer erscheint, als die sämmtlichen Dramen des Sophokles für seine Zeit neben der künstlerischen auch eine große ethische und politische Bedeutung hatten. Wie sehr dies die Athener erkannten und welchen Werth sie den Schöpfungen des Dichters beilegten, geht aus der Angabe hervor, daß der Staat auf die Aufführung der sophokleischen Stücke größere Summen verwendet habe als der ganze peloponnesische Krieg kostete.

In der Tragik des Euripides (geb. 480 in Salamis, gest. 406 v. Chr. zu Pella in Makedonien) zeigt sich schon ein entschiedenes Herabgleiten von der durch Sophokles erreichten dramatischen Kunsthöhe. Das Schicksal erscheint bei ihm mehr nur als Zufall; seine Personen sind von dem erhabenen Kothurn herab und mitten unter die Leute getreten; der Chor, bei seinen Vorgängern ein nothwendiger Hauptheil des Drama's, ist bei ihm nur ein zufälliger Schmuck; seine Heldenwelt ist völlig vermenschlicht und sein Hang zur Reflexion erstickt eben so sehr das tragische Pathos, welches bei ihm der rhetorischen Sentenz weichen muß, wie seine Vorliebe für aufklärerische Philosophie der Würde des Mythus und der Heldensage Abbruch thut. Die Leidenschaft ist ihm Alles in Allem und sein Zweck neben lehrhafter Tendenz kein anderer als mit effektreicher Rührung auf das Gemüth zu wirken. Es ist ein gewisser sentimentaler Zug in ihm, der in der antiken Welt ganz fremd erscheinen mußte. Bei Alledem darf Euripides nicht mit dem ungerechten Maßstab gemessen werden, welchen der Schalk Aristophanes und viele Kritiker alter und neuer Zeit an ihn gelegt haben. Er war immerhin ein bedeutender Poet, und wenn er auch seinen Vorgängern an Erhabenheit, Kraft

---

Nysische Höhen, mit Epheugehängen,
Grünende Ufer mit Reben umkränzt,
Theben vor allen erschallt von Gesängen,
Wenn dein geheiligtes Fest uns erglänzt.
Komm uns als Retter her,
Siehe wir leiden schwer.
Tod und Verderben bedrohet dein Theben.
Sieh deiner Mutter Sitz,
Wo sie dich unter Blitz
Sterbend gebar zu göttlichem Leben.
Wo du auch weilest, im Naxischen Meere,
Auf des Parnasses geheiligten Höhn,
Komm, Dionysos, o komm und erhöre
Deiner Thebaner brünstiges Fleh'n.
Mächtiger Gott und Held!
Erde wie Himmelswelt
Zwingst du mit deinen geheiligten Weisen.
Nach deiner Lieder Klang
Dreh'n, wie durch Zaubersang,
Sich die Gestirne in ewigen Kreisen.
Auch die Begleiter, sie seien geladen,
Die dich umtanzen in schwärmender Nacht.
Sohn des Kroniden, mit deinen Mänaden,
Komm, Dionysos, mit rettender Macht!

und Würde durchaus nicht gleich kommt, so hat er dagegen in der Malerei der Leidenschaft Außerordentliches geleistet und man kann sagen, er habe dadurch den Alten eine ihnen sonst unbekannte Welt aufgeschlossen, die Welt des Gemüthes im engeren Sinne. Die dem Sophokles zugeschriebene Bemerkung, er (Sophokles) schildere die Menschen, wie sie sein sollten, Euripides aber so, wie sie seien — wäre in unserem Sinne eher eine lobende als eine tadelnde; denn dieser Bemerkung zufolge hätte Euripides ja die moderne Ansicht, daß „die Bretter die Welt bedeuten", d. h. daß die Bühne ein Spiegel der Wirklichkeit sein soll, glücklich anticipirt. Von den vielen (75 bis 123) Stücken des Euripides sind uns das Satyrspiel Kyklops und 17 Tragödien erhalten worden: Hekabe, Orestes, die Phönissen, Medea, Hyppolytos, Alkestis, Andromache, die Hiketiden, Iphigenia in Aulis, Iphigenia in Tauris, die Troerinnern, die Bakchantinnen, die Herakliden, Helena, Jon, der rasende Herakles, Elektra. Auch die Tragödien Rhesos und Danae wurden dem Euripides zugeschrieben, aber mit Unrecht.

Von den übrigen Tragikern der bessern Zeit, Philokles, Astydamas, Aristarchos, Jon (um 449 v. Chr.), Achäos, Agathon, (um 417 v. Chr.), Jophon und Ariston (Söhne des Sophokles), Xenokles, Karkinos, Kephisophon, Theodektes u. A. sind uns nur wenige Fragmente und magere Notizen übermacht worden. Mit dem Verlust der Freiheit und Unabhängigkeit von Hellas ging auch das tragische Spiel zu Grunde und die Schlacht von Chäronea bezeichnet mit dem Untergang der politischen Bedeutung Athens zugleich den Ruin der dramatischen Kunst.

2) Die Komödie. Diese stand in höchster Blüthe, als mit Euripides schon der Verfall der echten antiken Tragik begann. Sie theilt übrigens mit dieser den Ursprung, indem auch sie aus dem Dionysoscultus und speziell aus den dabei üblichen phallus'schen Gesängen hervorging, daher auch der Name (κῶμος ein feierlicher Auf- oder Umzug, und ᾠδή Lied, also Umzugs-Lied, festlicher Prozessionsgesang). Wie sich aus diesen Chören, welche allerdings schon ursprünglich komischer, spottender und persiflirender Natur gewesen sein mögen, nach und nach das Dramatische entwickelte, kann nicht genau nachgewiesen werden, so wenig als der Ort, wo diese Entwickelung vor sich ging. Dem Anschein nach geschah es in dem Nachbarlande Attika's, in Megaris, wo um 570 v. Chr. Susarion zuerst komische Spiele in Versen verfaßt haben soll, und auf Sicilien, wo zur Zeit des Aeschylos der Komödiendichter Epicharmos lebte, welchem Phormis und Deinolochos nachstrebten. Ihre Bedeutung als Kunstform erhielt die Komödie jedoch erst in Athen und hier zeigt sich in ihr ein absolut demokratischer Geist, der mit einer schrankenlosen Freiheit, wovor uns polizirten Epigonen die Haut schaudert, alle göttlichen und menschlichen Verhältnisse, den Staat in seiner Gesammtheit wie in seinen einzelnen Repräsentanten und Führern in das Bereich der Komik, der Ironie, des Witzes und Hohnes hereinzog und das ganze politische, sittliche und geistige Leben der damaligen Zeit malte und strafte. Diese Komödie, diese „That der absoluten Heiterkeit," wie sie Rötscher genannt hat, für welche Bezugs der Form der Chor wesentlich war, sowie die Parabase (παράβασις) — eine Art Intermezzo, in welchem der Chorführer sich im Namen des Dichters mit direkter Ansprache an die Zuhörer wandte — schufen und handhabten Kratinos, Krates, Eupolis, Pherekrates, Platon (nicht zu verwechseln mit dem berühmten Philosophen) und Aristophanes, der „ungezogene Liebling der Grazien," der „Grazienschlingel des Alterthums," der zur Zeit des peloponnesischen Krieges zu Athen als Bürger lebte. Von seinen vier und fünfzig Komödien sind uns eilf erhalten worden: — die Acharner (Ἀχαρνεῖς), die Ritter (Ἱππεῖς), die Wolken (Νεφέλαι), die Wespen (Σφῆκες), der Friede (Εἰρήνη),

die Vögel (Ὄρνιθες), die Weiber am Thesmophorienfest (Θεσμοφοριάζουσαι), Lysistrate (Λυσιστράτη), die Frösche (Βάτραχοι), die Weibervolksversammlung (Ἐκκλεσιάζουσαι) und Plutos (Πλοῦτος). Aristophanes ist der eigentliche Koryphäe der Komödie und ihr unübertrefflicher Meister. Nur muß man, um von ihm Genuß zu haben, nie vergessen, daß er nicht für ein Polizeivolk, wie wir sind, sondern für ein Naturvolk dichtete, welches, die Abstinenz und Prüderie nicht kennend, vor dem Nackten nicht heuchlerisch zurückschrack und bei dem daher alles Natürliche, also auch die Zote, seine Berechtignng hatte. Auf der andern Seite muß aber der übertriebenen Lobpreisung des Mannes, wie sie hier und da neuerlich laut geworden, entgegengehalten werden, daß er für uns schlechterdings nicht einmal annähernd mehr sein kann, was er seinen Landsleuten zur Zeit des peloponnesischen Krieges war. Er ist ein durch und durch politischer Dichter und Parteimann. Seine Tendenz ist die Befehdung der immer zügelloser werdenden Demokratie seiner Vaterstadt und er bringt in seinen „Rittern“ den Demos, das souveräne Volk selbst auf die Bühne, um den Athenern in dieser Personification ihrer selbst ein grelles Spiegelbild vorzuhalten. Er ist in der Politik ein Conservativer und in der Religion ein Orthodoxer. Oder er stellt sich vielmehr nur so an, Beides zu sein, um die Vorschrittsmänner und Aufklärer — unter den Letzteren besonders den Sokrates — mit bitterstem Hohn überschütten zu können. Im Kern seines Wesens ist er aber der skeptischste aller Menschen, dessen Humor keine, aber auch gar keine Schranke anerkennt und die alten Götter unendlichem Gelächter preisgibt. Die athenische Demokratie war keineswegs so verworfen, wie Aristophanes sie darzustellen beliebt, und daß auch *sie* Humor besaß, bewies sie sattsam dadurch, daß sie den riesenhaften aristophanischen Verzerrungen und Eulenspiegeleien Beifall klatschte. Mit Alledem soll natürlich nicht geleugnet sein, daß Aristophanes ein großer Poet gewesen. Seine Phantasie ist reich, seine komische Kraft erstaunlich, seine Gestaltungsmacht bewundernswerth, sein Styl neben der haarsträubendsten Zotenreißerei auch hochpathetischer Aufschwünge und graziösester Töne fähig.

Man unterscheidet an der attischen Komödie eine alte, eine mittlere und eine neuere. Die wahre und rechte ist die alte, d. h. die politische, in schrankenlosem Walten des Spottes, Zustände und Personen der Wirklichkeit und Gegenwart zu ihrem Vorwurf nehmende. Der Charakter der sogenannten mittleren, in welche Aristophanes durch seinen „Plutos“ hinübergreift, ward durch das Verbot, lebende Personen auf die Bühne zu bringen, bestimmt. Sie mußte also zu der Allgemeinheit der Gattung und zur Allegorie ihre Zuflucht nehmen und damit war ihre Wirksamkeit gründlich geschwächt. *Antiphanes* und *Alexis* (von Thurion) werden von den Alten unter den Verfassern solcher gezähmten, ausgebeinten Komödien ausgezeichnet. Die durch die mittlere ungebahnte Umwandlung vollendete sich in der neueren Komödie, die unserm gäng und gäben Begriff vom Lustspiel entspricht, d. h. diese neuere Komödie hatte, allen politischen Beziehungen fremd, zu ihrem Gegenstand die allgemeinen Thorheiten und Lächerlichkeiten der Gesellschaft und ihr Angelpunkt war die in geschlechtlichen und Familien-Verhältnissen sich bewegende Intrigue. Der berühmteste Lustspieldichter dieser Art war *Menandros* (342—290 v. Chr.); mit ihm wetteiferte *Philemon* (gest. 262 v. Chr.). Von ihren Stücken sowohl als von denen des *Philippides*, *Appollodoros*, *Diphilos* u. A. sind uns nur spärliche Bruchstücke gerettet worden.

3) *Satyrspiel, Hilarodie, Mimen.* Das Satyrspiel (σάτυροι, drama satyricum) bildete, ebenfalls aus den Chorgesängen der Dionysien hervorgegangen, eine Art Mittelglied zwischen Tragödie und Komödie. Seine Eigenthümlichkeit war, daß der Chor in ihm aus Satyrn- und Silenenmasken bestand, welche charakteristische Tänze mit ihren Scherz- und Spottgesängen verbanden; der Stoff der Handlung war ein mythologisch-heroischer, die Dauer derselben sehr

kurz, die Scenerie eine wild-landschaftliche, die Entwicklung der Fabel höchst einfach. Seine kunstmäßige Ausbildung soll das Satyrdrama dem Pratinas von Phlios verdanken. Das einzige vollständig auf uns gekommene Stück dieser dramatischen Gattung ist der „Kyklops“ des Euripides. Die Hilarodie (ἱλαρῳδία) und die Phlyakographie (φλυακογραφία), letztere erfunden von Rhinthon aus Tarent (um 300 v. Chr.) sind uns nur vom Hörensagen bekannt und sollen im komischen Versmaß geschriebene Parodieen des tragischen Styls gewesen sein. Die Mimen (μῖμοι) endlich waren, unter den sicilischen Griechen entstanden, dramatische Stegreifgedichte, welche ihren Stoff aus dem Volksleben nahmen und in leichtgeschürzten Farcen das Treiben von Zechbrüdern, Verliebten, Kupplern u. dgl. m. darstellten. Hauptdichter der mimischen Gattung war Sophron aus Syrakus (420 v. Chr.), der von den Alten, besonders von Platon, sehr geschätzt wurde.

---

6) Bukolische Dichtung.

Die bukolische Poesie (von βουκολεῖν, weiden, hüten, schäfern) war in der Zeit, in welcher die großartigen epischen, lyrischen und dramatischen Formen der griechischen Poesie bereits der Vergangenheit angehörten, noch die erfreulichste Aeußerung dichterischer Bestrebungen. Der Grundton der Bukolika ist der erotische und mit der Schilderung des Gefühles der Liebe wird die Beschreibung schäferlichen Lebens verwoben; daher der Name der Gattung (μέλη βουκολικά). Die Liebe wird hier gleichsam als ein Privilegium der Hirtenwelt dargestellt und der Dichter setzt die Einfachheit und Natürlichkeit schäferlicher Sitten und Gebräuche, wie die ländliche Ruhe und Abgeschiedenheit, dem Geräusch und der Verschrobenheit des Stadtlebens gegenüber. Idyll (εἰδύλλιον, eigentlich ein Bildchen) hieß das Hirtengedicht vornehmlich dann, wenn es zu einem genrebildartigen Gemälde thatsächlicher Zustände sich abrundete. Die Erfindung des Hirtengesangs wird dem sagenhaften Hirten Daphnis zugeschrieben, die Heimat idyllischer Poesie aber ist Sicilien und ihre Verwandtschaft mit der mimischen nicht zu verkennen. Der Einfluß von Sophron's Mimik auf Theokritos aus Syrakus (um 280 v. Chr.), welcher, nach Stesichoros aus Himera, als Vollender der bukolischen Form und Hauptpoet der Gattung auftrat, liegt am Tage. Seine 30, im dorischen Dialekt geschriebenen Idyllien sind weitaus die lieblichsten Früchte des alexandrinischen Spätsommers der griechischen Poesie und neben seinen eigentlichen Hirten- und Fischergedichten, unter welchen das 27., betitelt die Schäferhochzeit, an psychologischer Wahrheit und dramatischem Gang alle andern überragt, ist insbesondere auf das fünfzehnte seiner Idyllien („die Syrakuserinnen“) zu verweisen, welche Ellissen (Polyglotte d. europ. Poesie, I., 124) gerechterweise das frischeste Bild des gesellschaftlichen Lebens nennt, das wir aus dem gesammten Alterthum besitzen. Von der Bukolik des Bion und des Moschos, welche Zeitgenossen des Theokritos gewesen sein sollen, sind nur einzelne, meist fragmentarische Proben auf uns gekommen; Beide waren übrigens im Alterthum hochangesehen.

---

7) Geschichtschreibung und Redekunst.

Es ist der natürliche Verlauf der Kultur, daß sich die Prosa erst langsam aus der Poesie hervorbildet, in welcher die Völker stets und überall ihre ursprünglichen Empfindungen und Gedanken ausdrücken. Anfänglich waltet Phantasie und Gefühl ausschließlich und erst dann, wann die geistige Entwicklung an Umfang und Vielseitigkeit zugenommen, tritt die verständige Reflexion hinzu und schafft sich in der Prosa eine ihr homogene Form. Wie sich nun die Prosa der Hellenen zuerst bildete und welche Männer bei dieser Bildung besonders thätig waren, ist nicht klar, denn die Nachricht, daß zuerst Pherekydes philosophische Maximen in prosaischer Form aufgezeichnet habe, ermangelt der historischen Erhärtung. Mit desto größerer Bestimmtheit aber darf angenommen werden, daß die Prosa zuerst als Geschichtschreibung in die Literatur eingeführt wurde, denn diese hängt mit der epischen Dichtung genau zusammen und der Epiker ist der natürliche Vorgänger und Anreger des Historikers. Die Anfänge der historischen Kunst der Hellenen zeigen die Mythographen (Logographen), deren Styl noch ein vorherrschend dichterischer war und welche die Mythen und Sagen des Heroenzeitalters etwa in der Art unserer ältesten Chronikschreiber erzählten. Hauptsächlich nahmen sie auf die genealogischen Verhältnisse der Vorzeit Rücksicht und ihre vornehmste Quelle waren die cyklischen Dichter. Genannt werden als solche Mythographen, von deren Arbeiten indessen nur sehr Weniges übriggeblieben: Kadmos aus Milet, Hekatäos aus Milet, der Aeolier Menekrates, Eugeon von Samos, Charon von Lampsakus, Dionysios von Milet, Pherekydes aus Leros, Xanthos aus Sardes, Hippys aus Rhegium, Hellanikos von Lesbos u. A. Diese Männer verhalten sich zu Herodotos, dem eigentlichen Vater der Historiographie, wie sich die vorhomerischen Sänger zu Homer verhielten, nur mit dem Unterschiede, daß über die Persönlichkeit Herodot's kein Zweifel walten kann. Herodotos (um 484 v. Chr. zu Halikarnassos geboren) ist der Homer der Prosa. Der epische Ton und die dichterische Weltanschauung schlägt in seiner Völkergeschichte, deren Glanzpunkt die Darstellung der Perserkriege ist, stark vor, er läßt der Mythe und dem Märchen noch ihr poetisches Recht angedeihen und wie sehr er auch nach Treue strebt, so ist seine Geschichte dennoch mehr ein kindlich-naives Erzählen denn eine auf kritischer Prüfung des Ueberlieferten beruhende Gliederung der Thatsachen. Das Alterthum bezeugte die Achtung, die es vor Herodots Werk hatte, dadurch, daß es den neun Büchern desselben die Namen der Musen vorsetzte und auch die moderne Kritik hat dem alten Forscher seinen Ehrennamen eines Vaters der Geschichte dankbar bestätigt. Herodot bildet den Uebergang von der Mythographie zu der Geschichtschreibung, wie sie uns in der „Geschichte (der ersten 21 Jahre) des peloponnesischen Krieges" (acht Bücher) von Thukydides als vollendete historische Kunst vor Augen tritt. Thukydides (geb. 471 v. Chr. zu Athen, philosophisch gebildet, als Staatsmann und Feldherr thätig) soll durch die Bewunderung Herodot's, welchen er als Knabe an einem Nationalfest zu Olympia unter dem Zujauchzen der Hellenen einen Theil seines Geschichtswerkes vorlesen hörte, zur Geschichtsschreibung angeregt worden sein. Die herodot'sche Naivetät hat aber bei ihm schon einem vollständig organisch-gegliederten Pragmatismus Platz gemacht. Man sieht es seinem Werke leicht an, daß es von einem Manne herrührt, dem durch genaue Bekanntschaft mit den menschlichen Verhältnissen überhaupt und dem politischen Getriebe insbesondere, sowie durch Betheiligung an den Staatsgeschäften die poetischen Illusionen frühzeitig abhanden gekommen waren und der also den Verlauf der Geschichte nicht, wie Herodot, dem Walten der Gottheit, sondern vielmehr der Wechselwirkung der menschlichen Leidenschaften zu-

schreiben muß. Gründlichkeit der Forschung, Gediegenheit des Urtheils, Kraft der Darstellung, Schwung der Gedanken und Plastik der Charakteristik berechtigen den Thukydides, für alle Zeit ein Muster der Geschichtschreibung zu sein, und bei ihm vornehmlich zeigt sich, was die Historiker der Alten so groß erscheinen läßt, daß sie nämlich von ihrem heimatlichen Staatsleben ausgingen, Alles auf dasselbe bezogen und so ihr Vaterland und Volk gleichsam zum Centrum der Welt machten. Das Werk des Thukydides über den peloponnesischen Krieg, d. h. die Geschichte seiner Zeit, ward fortgesetzt durch Xenophon (geb. 444 v. Chr.), einen vielseitigen Schriftsteller, der, auch im philosophischen und ökonomischen Fache thätig, seinen Meister Sokrates so liebenswürdig beschrieben hat („Denkwürdigkeiten (ἀπομνημονεύματα) des Sokrates"). Die Höhe des Thukydides erreicht er jedoch bei Weitem nicht und man hat nicht unrichtig gesagt, er verhalte sich in der historischen Kunst zu diesem Meister, wie sich in der dramatischen Euripides zu Sophokles verhält. Das Gefällige herrscht bei ihm vor, die Tragweite des staatsmännischen Blickes seines Vorgängers, sowie die plastische Bestimmtheit von dessen Gestalten fehlt, dagegen ist seine Darstellung äußerst anmuthig und einfach schön, was seine Fortsetzung des Thukydides (Ἑλληνικά) und seine Geschichte des Rückzugs der 10,000 Mann griechischer Hilfstruppen in dem Kriege des jüngern Kyros gegen Artaxerxes (Ἀνάβασις) mit zu den gelesensten Geschichtswerken des Alterthums stellt. Schwächer ist seine Kyropädie (Κύρου παιδεία), eine Art historisch-pädagogischen Romans. Ein leidiges Zurücksinken der Geschichtschreibung in die Mythographie bezeichnet Ktesias, der eine Geschichte Indiens und Persiens schrieb, und mit Philistos, Theopompos und Ephoros beginnt die rhetorisirende Manier in der Historiographie und zugleich das Vertauschen des nationalen Bodens mit dem Feld der Universalgeschichte, was eine Folge des Zerfalls des griechischen Staatslebens war. Die Züge und Thaten Alexanders des Großen eröffneten derartigen Bestrebungen neue Bahnen, welche besonders von den Historikern Kallisthenes, Herakleides, Anaximenes, Hieronymos, Klitarchos, Marsyas, Diodotos, Eumenes, Duris, Nymphis, Hekatäos, Berosos, Manethon, Timäos, Phylarchos verfolgt wurden. Diese und andere Geschichtschreiber ihrer Art sind nur spärlichen Fragmenten nach bekannt. Mit der Ausbreitung der Römerherrschaft über Hellas verschwand der griechische Geist immer mehr, wie aus der Literatur überhaupt, so auch aus der Geschichtschreibung. Die Universalhistorie nahm den Platz der nationalen entschieden ein, und da die römische Geschichte allmälig Weltgeschichte zu werden begann, so wurde Rom zunächst Mittelpunkt der Historiographie, wie in der „Allgemeinen Geschichte (ἱστορία καθολική)" des Polybios aus Megalopolis (um 210—200 v. Chr.), von deren 40 Büchern uns jedoch nur die fünf ersten vollständig erhalten sind. Polybios ist durchaus gediegener Pragmatiker und gewissenhafter Chronolog. Viel niedriger stehen Diodoros aus Sicilien, Zeitgenosse des Cäsar, und Dionysios aus Halikarnassus (um 66 v. Chr.), ebenfalls mit der römischen Geschichte beschäftigt. Der gelehrte Jude Flavius Josephus (geb. 37 n. Chr.), lieferte in griechischer Sprache wichtige Werke über die Alterthümer und über den Untergang seines Volkes (Ἰουδαϊκὴ ἀρχαιολογία, Ἰουδαϊκὴ ἱστορία). An die bessere Zeit der griechischen Geschichtschreibung erinnert Plutarchos aus Chäronea (50—120 n. Chr.) durch sein berühmtes Werk „Vergleichende Biographieen (βίοι παράλληλοι)," das ihn auch in der modernen Welt zu einem der populärsten Autoren gemacht hat. Nach ihm tritt ein immer rascheres Sinken des historischen Styls ein, so in des Flavios Arrianos (geb. um 124 n. Chr.) „Geschichte Alexanders," in des Appianos „römischer Geschichte," die übrigens für einige Partieen derselben Hauptquelle ist, weil die von Appian benützten Historiker verloren gegangen,

wie auch das historisch-archäologische Werk des Pausanias (wahrscheinlich um 170 oder 180 n. Chr.) über Griechenland (περιήγησις Ἑλλάδος), mit der gehörigen Vorsicht gebraucht, manchen schätzenswerthen Nachweis zu ertheilen vermag.

Ein Staatsleben, wie es das hellenische in seiner Blüthezeit war, mußte nothwendig auf politische Beredtsamkeit einen hohen Werth legen. Die fortwährende Reibung der Parteien, die republikanische Gewohnheit, alles den Staat und die Rechtspflege Betreffende auf öffentlichem Markte zu verhandeln, machten die Aneignung eines schlagfertigen, dem griechischen Schönheitssinn entsprechenden freien Vortrags für Jeden, der sich an der Lenkung der Staatsgeschäfte betheiligen wollte, zu einer unbedingten Nothwendigkeit. Die Entwicklung des Redetalents wurde zu Athen in die Sphäre der Kunst erhoben (Rhetorik) und vornehmlich in den Schulen der Sophisten gelehrt. Solche Rhetoriker waren Protagoras und Gorgias (427 v. Chr.), deren Wesen übrigens auf spitzfindige Schönrednerei hinauslief. Von weit edlerem Schlage sind die eigentlichen attischen Redner Antiphon (479—411 v. Chr.), Antokides (467—391), Lysias (458—378), Isäos (420—348), Lykurgos der Athener (404—323), und diese wurden übertroffen von den großen Patrioten Isokrates (436—338) und Demosthenes (385 oder 382—322), Beide nach dem Untergang der hellenischen Freiheit freiwilligen Tod der Sklaverei vorziehend, nachdem sie, besonders der Letztere, das glänzendste Redegenie vergeblich zur Rettung ihres Vaterlandes aufgeboten hatten. Gegen Demosthenes war Aeschines, ein talentvoller Schuft, aufgetreten, der, an Philipp von Makedonien verkauft, das Interesse seines Käufers als Redner zu Athen vertrat. Als den letzten der wahrhaft attischen Redner bezeichnen die Alten den Demetrios Phalereus (gest. 283).

---

8) Nachblüthe der griechischen Literatur.

Mit dem Uebergang Griechenlands in das makedonische Weltreich hörte Athen auf, die Heimat der Kunst und Wissenschaft zu sein, und die geistige Thätigkeit concentrirte sich vornehmlich in Alexandria, wo die Ptolomäer, welche sich von der Hinterlassenschaft Alexanders des Großen Aegypten angeeignet, der Gelehrsamkeit eine sichere Stätte bereiteten und ihr in einer sehr reichen Bibliothek, die über 700,000 Rollen enthalten haben soll, erwünschte Hilfsmittel darboten. Ich sage der Gelehrsamkeit, denn diese war jetzt an die Stelle der Production getreten. Das Schaffen hatte aufgehört, das Kritisiren, Einregistriren, Commentiren begann. Die Dichtkunst, wo sie sich regte, war entweder eine gelehrte und ängstliche Nachkünstelung der großen Werke früherer Zeit oder sie wurde durch den Versuch, orientalische und hellenische Elemente zu verbinden, zu einem unerquicklichen Mischmasch. In der ersteren Richtung hinterlassen nur wenige der alexandrinischen Poeten einen günstigen Eindruck, unter ihnen vornehmlich der Epiker Apollonios der Rhodier (240 v. Chr.), der in seinem Heldengedicht, „die Argonautenfahrt (Ἀργοναυτικά)," mit Geschmack und Geist homerische Einfachheit anstrebt. Einzelnheiten gelingen ihm ganz gut, allein dem Ganzen fehlt Einheit und eine durchgreifende Grundidee. Auch er legt, wie alle diese Alexandriner, seine Gelehrsamkeit an den Tag, jedoch mit mehr Geschick als die übrigen. Neben und nach Apollonios werden als Epiker genannt Euphorion aus Chalkis, Rhianos aus Kreta, Musäos aus Ephesus u. A. Im Byzantinischen Zeitalter

flackerte die Flamme epischer Begeisterung noch einmal auf und erzeugte einige Dichtungen, welche einer besseren Periode würdig waren. So das Heldengedicht, „die Fahrten des Dionysos (*Διονυσιακά*),“ von Nonnos aus Pannopolis (verm. um 400 n. Chr.), und das erotisch-epische Gedicht, „Hero und Leandros,“ von dem Grammatiker Musäos (wahrsch. um 500 n. Chr.), ein echter Edelstein, der aus der christlichen Zeit noch einmal das volle Licht hellenischer Schönheit hervorblitzt. Dagegen sind die epischen Arbeiten des Kointos (Quintus) aus Smyrna (um 470 n. Chr.) und des Koluthos von Lykopolis (um 500 n. Chr.) dürre und langweilige Nachahmungen Homers. Früher schon hatte die erzählende Poesie sich im Märchen und Roman neue Formen gesucht, denn selbst das faltenreiche Gewand des Hexameters war der in's Weite und Breite strebenden Zeit nicht mehr bequem genug. Dazu kamen die Einflüsse orientalischer Dichtung und Mystik, welche sich ja auch im Neuplatonismus wirksam zeigen, in diesem letzten, verzweifelten und mißlungenen Versuch der griechischen Philosophie,[1]) den eingetretenen Bruch zwischen Geist und Natur, die dem echten Hellenenthum noch unbekannten, jetzt aber schroff sich darstellenden Gegensätze von Subject und Object, Mensch und Gott, zu überwinden. In der griechischen Märchen- und Romandichtung erscheinen die letzten spärlichen Reste der verschwundenen bessern Poesie, vereinigt mit den unklaren, gährenden Elementen einer anbrechenden neuen Zeit. Die Liebe, bald krankhaft empfindsam, bald grob sinnlich geschildert, wird Hauptgegenstand der Darstellung. So in den milesischen Märchen, welche Aristides aus Milet aufgebracht haben soll, so in den Liebesgeschichten und Geschichtchen des Parthenios von Nicäa (30 v. Chr.), in den zotigen „Verwandlungen“ des Lukios von Paträ und in den romanhaften Reiseschildereien des Antonios Diogenes und des Syrers Jamblichos (im 2. Jahrh. n. Chr.). Zur Romanschreibung edleren Styls hatte schon Xenophon durch seine „Kyropädie“ die Bahn gebrochen. Indessen fand der Roman erst im 4. Jahrh. n. Chr. begabtere Pfleger. Der vorzüglichste darunter war Heliodoros aus Emesa, Bischof zu Trikka in Thessalien (gegen das Ende des 4. Jahrh.), dessen „Aethiopische Geschichten (*Αἰθιοπικά*)“ gewissermaßen als der Grundstock der Romanliteratur anzusehen sind, welche in der modernen Welt so außerordentlich einflußreich geworden ist. Sittlicher Adel zeichnet den Inhalt, Klarheit und Anmuth die Form dieses Musterwerkes aus. Die Gattung des Hirtenromans wurde durch den Verfasser des Romans „Daphnis und Chloe,“ als welcher, wahrscheinlich irrthümlich, ein gewisser Longos (um 400 n. Chr.) genannt wird, in die Literatur eingeführt. Unbedeutendere Romanschreiber waren Achilleus Tatios, Xenophon aus Ephesus, Chariton aus Aphrodisias, der Aegypter Eumathios oder Eustathios u. A. Eine Nebenart des Romans bilden die „erotischen Briefe,“ welche für die Sittengeschichte jener Zeit werthvoll sind; Alkiphron (um 150 n. Chr.) und sein späterer Nachahmer Aristänetos haben solche Liebesbriefe verfaßt. Die Unterhaltungsliteratur hatte inzwischen angefangen, auch ernstere Dinge in ihren Bereich zu ziehen und besonders philosophische Doctrinen dem großen Publikum mundgerecht zu machen. Schriftstellerei dieser Art wurde von den Sophisten geübt, deren polygraphische Bestrebungen man füglich als die Journalistik des Alterthums bezeichnen kann. Der aus den besten Zeiten von Hellas herstammende, später aber unendlich vervielfachte Brauch, Geistesproducte öffentlich vorzulesen, mußte dieser Publicistik die mangelnde Presse ersetzen. Witzige Kritik der religiösen und philosophischen Vorstellungen, satirische Zeichnung der zeitgenössischen

---

[1]) Ich glaube bei dieser Gelegenheit daran erinnern zu müssen, daß, wie ich schon im Vorwort bemerkte, die philosophische Literatur in vorliegendem Abriß der Literaturgeschichte nicht berücksichtigt werden konnte.

Lebens- und Geistesrichtung, vermischt mit abenteuerlichen Geschichten und Obscönitäten, bildeten den Inhalt dieser Schriftstellerei, der sich den Regeln einer glatten Rhetorik gemäß formte. Die Anzahl derartiger Publicisten war sehr groß, besonders zu der Zeit, als die griechische Literatur unter dem aufmunternden Schutz gebildeter römischer Kaiser, wie Hadrian's und der beiden Antonine, einen milden Spätsommer erlebte. Jedoch ragt aus dem Schwarm der späteren Sophisten nur Lukianos aus Samosata in Syrien (verm. geb. 117 n. Chr.), ehrenvoll hervor. Lukianos war ein wahrhaft genialer Mensch und eines besseren Zeitalters würdig; seine Schriften offenbaren eine große Frische, Beweglichkeit und Schärfe des Geistes und sprudeln von Witz und Malice, sein Styl ist rein und polirt, ohne affectirt zu sein. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit des köstlichen Spötters weiß ich in Kürze nur damit zu charakterisiren, daß ich ihn den Voltaire seiner Zeit nenne, welcher so geistvoll und witzig wie keiner seiner Zeitgenossen den Zersetzungsprozeß der antiken Gesellschaft aufzeigt.

Hiemit sei die Uebersicht der hellenischen Literatur beschlossen. Was die Schriftsteller der mittelalterlich-byzantinischen Zeit angeht, so werde ich die nöthigen Notizen der Besprechung der neugriechischen Literatur einleitend vorausschicken.

II.

Rom [1]).

Die Literatur der Römer ist keine naturwüchsige, sondern ein abgeblaßter Widerschein der griechischen. Auch eine Fortsetzung der griechischen könnte man die römische Literatur nennen, denn Rom fing die erbleichenden Stralen der hellenischen Schönheitssonne auf, um sie, wenn auch mit verminderter Helle und Glut, über Italien leuchten zu lassen, als sie in Hellas längst untergegangen. Zwischen der mythischen Geschichte Roms und seiner Literatur existirt kein Zusammenhang. Die römische Literatur ist daher nicht national, sie hat sich nicht auf der volksmäßigen Basis eines einheimischen Heroenthums aufgebaut, wie die griechische, weßwegen sie auch nie Volkssache geworden, sondern stets mehr ein bloßer Luxusartikel geblieben ist, ein Spielzeug in den Händen der Vornehmen und Reichen, während der Dauer der Republik ohne Geltung, zur Kaiserzeit eine höfische Kunst. Die Römer waren kein künstlerisches, sondern ein durch und durch politisches Volk. Die Idee des Staates verschlang bei ihnen alle übrigen und in der unbedingten und bewußten Geltendmachung dieser Idee, von welcher das Streben nach Weltherrschaft nur eine Consequenz war, erscheint Rom nicht nur groß, sondern auch poetisch, wie denn Virgil an einer bekannten Stelle seiner Aeneis die stolze Mission des Römerthums in unsterblichen Worten ausgesprochen

---

[1]) Hauptwerke über die römische Literatur sind: Histoire de la littérat. romaine par Fr. Schoell, Paris 1815; Grundriß der röm. Lit. von G. Bernhardy, Halle 1830; Geschichte der röm. Lit. von J. Chr. F. Bähr, Karlsruhe 1828 ff.; Vorlesungen über die Gesch. d. röm. Lit. von F. A. Wolf, Leipzig 1832; Handbuch der lat. Literaturgeschichte von R. Klotz, Leipzig 1845 ff. Zu vergleichen sind die oben (bei Hellas) angeführten Werke archäologischen Charakters und die meisterhaften literarischen Abschnitte in Mommsen's „Römischer Geschichte".

hat.[1]) Indem sich aber alle Kräfte anspannten, um den römischen Begriff vom Staat zu verwirklichen, mußte die Geistesthätigkeit der Römer eine ausschließlich praktische Richtung nehmen, welche die Entwicklung eines künstlerischen Bewußtseins, wie es die Hellenen durchdrang, von vorneherein abschnitt. Der Römer wurde von Kindheit an streng und hart für den Pragmatismus seines Volkes erzogen, welcher der Phantasie nur insofern ein Recht einräumte, als sie eine eroberungsdurstige war. Eine eigenthümliche Mythologie, eine selbstständige Heroensage besaßen die Römer nicht oder wenigstens kamen sie nicht dazu, die Anfänge beider im nationalen Geiste zu entwickeln. Die Religion war bei ihnen rein Sache der Staatspraxis, die sich gegen die verschiedenartigsten Cultusformen gleich tolerant bewies, und sie adoptirten die hellenische Mythologie, wie sie das griechische Alphabet adoptirten; jene, wie dieses, erschien ihnen zweckdienlich. Als sodann bei steigender Macht auch der Trieb nach geistigem Genuß sich einfand und Dichter aufstanden, mochten diesen die etwas zweideutigen Anfänge des Römerthums doch gar zu roh und unschön erscheinen, verglichen mit der herrlichen Heldensage der Griechen, und so suchten sie diese ohne Weiteres in Rom einzubürgern, um so mehr, da sie mit praktischem Blick erkannten, es sei beim Mangel homerischer Schöpferkraft, welche sie schlechterdings nicht besaßen, durchaus unmöglich, aus den altitalischen Zuständen etwas Rechtes zu machen. Unfähig, der Kultur eine nationale Grundlage und Gestaltung zu geben, wie sie die Hellenen in ihrem Epos besaßen, bemächtigte man sich der griechischen Bildung, wie man sich der griechischen Kunstschätze bemächtigte, als einer guten Beute und verwandte sie zum Schmuck des geselligen Lebens. In die Masse drang diese Bildung und ihr Product, die römische Literatur, niemals. Wie ihr griechisches Muster als Modeartikel in Rom eingeführt wurde — und zwar zum großen Verdrusse und trotz der Abwehr der Repräsentanten echter Römergesinnung — so blieb auch die römische Poesie stets Sache der feinen Welt und Lebensart, eine geistige Feinschmeckerei, welche dem eigentlichen Volke den angestammten Geschmack an der groben Kost der Thierhetzen und Gladiatorenkämpfe nicht verleiden konnte. Ein sophokleisches Trauerspiel war in Hellas ein Nationalgenuß, an dem alle Klassen der Gesellschaft theilnahmen, zu Rom aber wurde alle höhere Poesie nur von den exclusiven Kreisen genossen; in Griechenland hatten ein Sokrates, ein Platon und Aristoteles Angesichts eines ganzen Volkes ihre philosophische Gedankenwelt erschlossen, bei den Römern aber barg sich die Philosophie in den Villen einsamer Denker. Nur solche Fächer der Wissenschaft und Kunst, welche, wie die Geschichtschreibung und Jurisprudenz oder die Staats- und Gerichtsberedtsamkeit, mit dem politischen Leben in genauem Zusammenhang standen, oder eine solche Gattung der Poesie, die, wie das lehrhafte Gedicht, der praktischen Tendenz der Römer entsprach, nahmen einen selbstständigeren Aufschwung. Im Uebrigen ist Nachahmung der Charakter der lateinischen Literatur, wobei jedoch nicht übersehen werden darf, daß sich die Nachbildung griechischer Vorbilder in den bedeutenderen der römischen Dichter zu einem hohen Grad von Schönheit emporgerungen hat und daß diese Dichter, obwohl sklavische Nachbildner der fremden Formen, vorherrschend von der Idee

---

[1]) Excudent alii spirantia mollius aera —
Credo equidem — vivos ducent de marmore vultus,
Orabunt causas melius coelique meatus
Describent radio et surgentia sidera dicent:
Tu regere imperio populos, Romane, memento!
Haec tibi erunt artes: pacisque inponere morem,
Parcere subjectis et debellare superbos.

(Andere werden die athmenden Erz' anmuthiger glätten,
Werden, ich weiß, anbilden lebendige Züge dem Marmor,

der weltgebietenden Roma getragen wurden, was einer derselben, Horaz, in dem Wunsche manifestirt, der Sonnengott möge nie Größeres schauen können als Rom [1]).

---

1) Die römische Poesie.

In der ersten Periode derselben treffen wir noch eine nationale Regung in den Festgesängen einheimischer Liturgie, welche in dem rohen Saturnischen Versmaß von dem Collegium der Arvalischen und Salischen Priester (fratres Arvales, Salii. daher carmina Saliaria) vorgetragen und mit Musik und Tanz begleitet wurden. Dergleichen Festlieder gaben dann den Keim ab zu mimischen Darstellungen, zu dramatischen Stegreifspielen (Hochzeitspielen, carmina fescennina, schlüpfrigen Inhalts) und zu idyllischen Wechselgesängen (carmina amoebaea), in welchen übrigens Witz und Spott die Hauptrolle spielten. Noch mehr wurde diese Mimik entwickelt in den Atellanen, so genannt nach der oskischen Stadt Atella in Campanien. Diese Atellanen waren volksthümliche Possenspiele, etwas züchtiger gehalten als die Fescenninen und ganz geeignet, einem nationalen Drama zum Fundament zu dienen, da sich der pragmatische Römersinn von allen Dichtarten die dramatische noch am meisten gefallen lassen konnte. Allein ein ungünstiges Geschick wollte, daß die gebildeteren Römer sich von den Anfängen einheimischer Poesie entschieden abwandten, sobald sie mit der griechischen bekannt wurden, und alles Heil in die Nachahmung der letztern setzten. Mit dem ersten kunstmäßigen Dichter Roms, mit Livius Andronicus (um 240 v. Chr.) erlosch daher die selbstständige Entwicklung der römischen Dichtkunst und das Beispiel des Genannten, der nach griechischen Mustern Tragödien und Komödien schrieb (nur wenige Fragmente sind davon übrig) und also die griechischen Kunstformen nach Rom zu verpflanzen begann, wurde stereotyp. Sein Zeitgenosse Cnejus Nävius (geb. 234 v. Chr.) dichtete ebenfalls griechisch geformte Trauer- und Lustspiele, außerdem ein episches Gedicht, in welchem er die Großthaten der Römer im ersten punischen Kriege verherrlichte. Auch von ihm sind nur Bruchstücke erhalten. Quintus Ennius (geb. 239 v. Chr. zu Rudiä in Campanien) überflügelte seine beiden Vorgänger an Talent und Ruhm und ward von den Römern als der eigentliche Vater ihrer Kunstpoesie betrachtet. Er führte den griechischen Hexameter ein und verdrängte so den Saturnischen Vers. Er versuchte sich in fast allen Gattungen der Dichtkunst; seine dramatischen Arbeiten scheinen jedoch nur freie Bearbeitungen griechischer Stücke gewesen zu sein. Hochberühmt war er als Epiker („Annalen“ und „Scipio“), so daß man ihn den römischen Homer hieß. Der Verlust seiner Werke — (wir besitzen blos Fragmente) — ist sehr zu bedauern, besonders deßhalb, weil sich aus ihnen der Kampf des römischen Nationalgeistes mit den fremden Formen, die ihm aufgedrungen wurden, deutlich hätte nachweisen lassen. Ennius' Schwestersohn Marcus Pa-

---

Werden beredtsamer sein vor Gericht und die Bahnen des Himmels
Messen mit kreisendem Stab' und der Stern' Aufgänge verkünden.
Du sei, Römer, bedacht, weltherrschende Macht zu verwalten!
Solcherlei Kunst sei dein; dann friedliche Sitte zu ordnen,
Wer sich ergab, zu verschonen, und Trotzige niederzukämpfen!)
Aen. VI, 847—53.

[1]) Alme Sol, curru nitido diem qui
Promis et celas, aliusque et idem
Nasceris, possis nihil urbe Roma
Visere maius. Carm. saec. 9—12.

cuvius (geb. 218 v. Chr.) und dessen jüngerer Zeitgenosse Lucius Attius (geb. 170 v. Chr.) galten den Römern als ihre vollendetsten Tragiker, der Erstere vornehmlich durch Hoheit der Gefühle, der Letztere durch Erhabenheit und Schwung der Sprache ausgezeichnet. Die von ihren Werken übrig gebliebenen Bruchstücke zeigen indessen deutlich, daß auch sie über die Nachbildungen griechischer Muster sich nicht zu erheben vermochten[1]). Die Theilnahme des römischen Publicums an den Erzeugnissen dieser Dramatiker scheint eine Zeit lang ziemlich groß gewesen zu sein; wenigstens setzt die Feststellung gewisser Klassen des Drama's ein lebhaftes Interesse voraus. Schon frühe nämlich schied sich in Rom die dramatische Dichtkunst in zwei bestimmte Arten, wobei griechischer Stoff und griechische Gewandung oder römischer Stoff und römische Gewandung maßgebend waren. Die fabula crepidata (Tragödie) und die fabula palliata (Komödie) hatten die griechische Heldensage und griechisches Leben zum Gegenstand, wogegen die fabula praetextata einen Stoff aus der römischen Geschichte tragisch behandelte und die fabula togata Scenen aus dem römischen Volksleben zur Komödie gestaltete.

Die fabula palliata (Komödie) hat bei den Römern von allen dramatischen Gattungen die kunstmäßigste Ausbildung erfahren und zwar durch Plautus und Terentius. Marcus Attius Plautus (wahrsch. 184 v. Chr. gest.) hat sich, obwohl so sehr auf dem Boden der Nachahmung griechischer Vorbilder stehend, daß er — freilich mit ironischer Nebenbeziehung — in mehreren seiner Prologe sich als bloßen Uebersetzer darstellt („Plautus barbare vortit"), dennoch als tüchtigen Poeten erwiesen. Muster scheinen ihm insbesondere Epicharmos und Philemon gewesen zu sein, aber er hat diese Vorbilder augenscheinlich mit genialer Freiheit und Kühnheit behandelt. Der Plan seiner Komödien ist einfach, die Entwicklung rasch, die Charakteristik wahr, sicher und scharf. Seine Sittenschilderung ist von unbefangener Nacktheit und Derbheit, seine Laune unerschöpflich, sein Witz sehr beißend, seine Sprache liebt alterthümliche Worte und Wendungen. Der sittliche Zorn über die Ausartung der Sitten blickt überall hinter der Verspottung derselben hervor. Im Alterthum wurden dem Plautus 130 Stücke zugeschrieben, für echt gelten aber nur folgende 20: Amphitruo, das Geld für die Esel (Asinaria), der Goldtopf (Aulularia), die Kriegsgefangenen (Captivi), Curculio, Casina, das Kästchen (Cistellaria), Epidicus, die Bacchiden (Bacchides), das Hausgespenst (Mostellaria), die Zwillingsbrüder (Menaechmi), der Bramarbas (Miles gloriosus), der Kaufmann (Mercator), Pseudolus, der Karthager (Poenulus), der Perser, der Schiffbruch (Rudens), Stichus, der Schatz (Trinummus), der Grobian (Truculentus). Ist Plautus durchaus Volkslustspieldichter, so ist Publius Terentius (mit dem Beinamen Afer, als aus Afrika stammend, verm. geb. 194 v. Chr.) der Schöpfer des höheren Gesellschaftslustspiels. Die Kraft der Erfindung und Gestaltung, welche Plautus auszeichnet, geht ihm ab, weßwegen seine Nachbildung griechischer Komödiendichter (hauptsächlich des Menandros) eine viel sklavischere war als die seines Vorgängers; dagegen ist sein Styl gebildeter, als der des Plautus, seine Plane sind durchdachter, seine Verse zierlicher. Seine Stücke zeugen bei dem Mangel urkräftigen Witzes von einem geläuterten Geschmack und geben uns ein treues Bild von dem Leben und Ton der höheren Gesellschaft seiner Zeit. Wir besitzen von seinen Komödien 6: Das Mädchen von Andros (Andria), die Schwiegermutter (Hecyra), der Selbstpeiniger (Heautontimorumenos), Phormio, der Eunuch, die Brüder (Adelphi). Neben Plau-

[1]) Außer den angeführten Tragikern schrieben noch Tragödien: Marcus Attilius, Titius, Q. T. Cicero (Bruder des berühmten Redners), Cassius Severus, Lucius Varius, Asinius Pollio, Mäcenas, Julius Cäsar, Augustus, Ovidius Naso.

tus und Terenz wird Cäcilius Statius in der Comoedia palliata mit Ehren genannt, wie in der Comoedia togata Lucius Afranius. Atellanen, welche Gattung fortwährend in der Gunst des eigentlichen Volkes sich erhielt, dichteten Quintus Novius und Pomponius Bononiensis. Gegen das Ende der republikanischen Zeit wurde auch die dramatische Gattung der Mimen zu Rom durch Cnejus Matius, Decimus Laberius und Publius Syrus in die Sphäre der Kunst erhoben und es scheint, daß diese Mimen einigermaßen die politische Tendenz der alten attischen Komödie adoptirten.

Neben dem Drama, welches als eine angenehme Unterhaltung in müssigen Stunden gepflegt wurde, fühlte sich der praktische Römersinn hauptsächlich zur didaktischen Dichtung hingezogen. Es fanden daher schon frühe zwei Arten der Didaktik Bildner und Förderer: die negative, spottende, strafende Lehrdichtung oder die Satire, und die positive, systematische. Die Entstehung der Satire fällt mit den Anfängen der römischen Literatur zusammen. Zuerst verstand man nämlich unter Satiren (Saturae, d. i. Mischgedichte) improvisirte Farcen, ähnlich den Fescenninen, jedoch ohne eigentliche dramatische Handlung. Eine wesentliche Veränderung erfuhr diese Gattung durch C. Lucilius (geb. um 150 v. Chr.), welcher die Satire zuerst in das Gewand des Hexameters kleidete und sie aus dem Gebiet des Drama's entschieden in das der didaktischen Reflexion hinüberführte, sie zu dem machte, als was wir die Satire zu nehmen gewohnt sind, nämlich zum Spott- und Strafgedicht. Als solches ward die Satire von Ennius und Terrentius Varro (geb. um 116 v. Chr.) gehandhabt, vollendete Kunstform aber wurde sie erst durch Horaz. Das reflective Element des römischen Charakters fand eine ausgezeichnete positive Gestaltung durch T. Lucretius Carus (95—51 v. Chr.), welcher in seinem in 6 Bücher getheilten Lehrgedicht „von der Natur der Dinge (de natura rerum)“ die Philosophie des Epikur darlegt. Lucrez ist durchaus Römer, d. h. er geht mit mannhafter Tapferkeit an den Versuch, die Grundfragen des menschlichen Daseins zu lösen. Sein Werk, welches, entschieden gegen die vulgäre Religion von damals gerichtet, eine naturalistische Weltanschauung lehrt, zeichnet sich, vom poetischen Standpunkt betrachtet, durch Kraft der Begeisterung und Macht der Leidenschaft aus. Eine vollständige Verschmelzung der philosophischen und dichterischen Elemente ist ihm jedoch nicht geglückt, weßwegen denn auch oft in seinem Gedicht das Hinreißendste und Kühnste dem Trockensten und Dürrsten unvermittelt zur Seite steht.

Mit dem Untergange der Republik, von wo ab der Hof der Kaiser Mittelpunkt der feinen Lebensart, also auch der zu Rom für einen integrirenden Theil derselben angesehenen Poesie wurde, brach die Periode der höchsten Eleganz für die Literatur an. Mehrere Kaiser und ihre Minister[1]) waren Dilettanten in Poesie und Schriftstellerei und die vom Hofe an die Poeten ertheilten Gnadengeschenke gaben das Vorbild für die modernen Hofdichterpensionen und Lobhudlerabfütterungen. Natürlich zeigt diese hofräthliche Poesie Nichts mehr von der Strenge und Freiheitsliebe des alten Römerthums; nur die Idee der Weltherrschaft verleiht, wenn auch in der Person des Kaisers angeschmeichelt, ihr noch einen großartigen Hintergrund. Mit Ausschluß des Drama's, — welchem die Hofluft nicht günstig war, — gestaltete sich die Dichtkunst sehr vielseitig; „die Erinnerung an die frühere Zeit gab den Stoff eines episch-elegischen, der Genuß einer, wenn auch nicht freien, doch mächtigen und großen Gegenwart den Stoff eines panegyrischen, die Kehrseite dieses mit allem äußeren Lebensglück, mit allem ersinnlichen Luxus geschwängerten Daseins den Stoff eines satirischen, und die Noth-

[1]) Der Name des Mäcenas, Ministers des Augustus, vertritt bekanntlich noch jetzt den Begriff literarischen Patronats.

wendigkeit, sich auf sich selbst zu beschränken, in sich selbst und in der rein persönlichen Liebe eine Befriedigung zu suchen, den Stoff eines idyllischen Gedichtes." Die Technik wurde zu einer solchen Vollendung erhoben, daß die Poesie den Schein der Selbstständigkeit und Originalität erhielt, obwohl sie fortwährend Copie der griechischen blieb. Aus dem Kreise der Dichter des augusteischen Zeitalters tritt uns zuerst Publius Virgilius Maro (geb. 70 zu Andes bei Mantua, gest. 19 v. Chr.) als eine achtunggebietende Erscheinung entgegen. Am größten ist Virgil da, wo er sein römisches Naturel möglichst ungehemmt von fremden Anschauungen walten läßt, d. h. als Didaktiker. Als solcher hat er sein Gedicht „Vom Landbau (Georgica, 4 Bücher)" geschrieben, worin er mit vollständigster Kenntniß des Gegenstandes und zugleich als wahrhafter Dichter in reinstem Geschmack und mit reizender Anmuth die verschiedenen Elemente und Arbeiten der italischen Landwirthschaft besungen und ein seither unerreichtes didaktisches Musterwerk geliefert hat. Weniger gut steht ihm die idyllische Dichtung (Bucolica. 10 Eklogen) zu Gesichte. Theokrit war hierin sein Vorbild, allein die theokritische Naivetät fehlt ihm gänzlich und seine Idyllen erinnern mit ihrer conventionellen Glätte fortwährend an die höfischen Verhältnisse des Dichters. Es wird ihm aber auch das kleine idyllische Genrebild „das Mörsergericht oder die kalte Schale (Moretum)" zugeschrieben, und wenn er es wirklich verfaßt, so hat er dadurch die Fehler seiner Eklogen in erfreulichster Weise gesühnt. Der Hauptaccent wird bei den Dichtungen Virgil's herkömmlichermaßen auf sein Heldengedicht „Aeneis (Aeneis, 12 Bücher)" gelegt; aber man thut damit seinen Georgica sehr Unrecht. Virgil unternahm es, den Römern ein nationales Epos zu geben, in welchem der Trojaner Aeneas als Stammvater des römischen Volks verherrlicht werden sollte. Es war ein von vorneherein unmögliches Unternehmen. Denn wie hätte in Rom zur Zeit des Augustus, wo aller organische Zusammenhang der Bildung mit der ursprünglichen Sage und Mythologie des Landes unwiederbringlich zerrissen war, ein echtes Epos entstehen können? Statt einer naturwüchsigen Heldendichtung lieferte daher Virgil bei allem Aufwand guten Willens nur eine gemachte und sein Werk wird noch dazu durch die erzwungene Beziehung auf den Augustus, als den Sprößling des von Aeneas abgeleiteten Julischen Geschlechtes, getrübt. Schöne Einzelnheiten, erhabene, malerische und rührende Stellen finden sich darin in Menge [1]), allein an die göttliche Einfalt, Ursprünglichkeit und ruhige Größe Homers, an welchen die Aeneis durch die Absichtlichkeit ihrer Nachahmung zu ihrem großen Nachtheil allerorts erinnert, reicht das Ganze nicht im entferntesten hinan. Es ist ein gelehrtes Werk und war darum auch das Alpha und Omega der Gelehrten, bis die allgemeiner gewordene Bekanntschaft mit Homer solcher übertriebenen Geltung ein Ziel setzte. Daß übrigens Virgil über den eigentlichen Werth seiner Aeneis in keiner Selbsttäuschung befangen war, verräth seine testamentarische Verordnung, das noch unveröffentlichte Werk den Flammen zu übergeben. Er bewies hiedurch eine größere Einsicht in das Wesen der Poesie als die lange Reihe von Männern, welchen das Mittelalter hindurch und bis auf die neuere Zeit herab die Aeneis ein Canon der Dichtkunst gewesen. Man pflegt die Namen dieser Männer, unter denen sich allerdings Geister ersten Ranges befinden, in literarhistorischen Compendien als ebenso viele Beweise für die Trefflichkeit des Gedichts anzuführen, beweist aber

[1]) Ich erinnere nur an die Erzählung von dem tragischen Geschick des Laocoon und seiner Söhne (II, 199—226), an die Schilderung von Troja's und seines Königshauses Untergang (II), an das Wettrennen der Schiffer (V, 114—285), an die Prophezeihung von der Zukunft Rom's (VI, 756—888), an die schöne Episode von Nisus und Euryalus (IX, 176 bis 449), an den Heldentod der Camilla (XI, 532—895).

damit eben nur, wie lange es angestanden, bis die Wissenschaft des Schönen zur Erkenntniß des Hellenenthums endlich durchgedrungen.

Mit einem weit glücklicheren Erfolg, als dem Virgil bei seiner Verpflanzung der epischen Dichtart der Griechen auf römischen Boden geworden, versuchte Horaz die Einbürgerung griechischer Lyrik in der römischen Literatur. Das lyrische Gedicht (carmen) der Römer blieb freilich allzeit ein abgeschwächtes Echo der volltönenden hellenischen Lyrik, aber die Stimme dieses Echo's rein, umfangreich und kunstvoll gebildet zu haben, bleibt immerhin ein großes Verdienst des Horaz. Die eigentliche Lyrik war bis auf ihn wenig in Rom gepflegt worden; es war nicht römisch, am unmittelbaren Ausdruck des Gefühls sich zu erfreuen, und der lyrische Vorgänger des Horaz, C. Valerius Catullus (geb. 87 v. Chr.) hatte es entweder bei der Lateinisirung der episch-lyrischen Gelegenheitsgedichte der Griechen (Hochzeitsgedichte) bewenden lassen, andererseits bei seinen selbstständigen kleinen Gedichten zu sehr nach der, oft satirisch zugeschliffenen, epigrammatischen Pointe gestrebt, um für einen wahren Lyriker gelten zu können. Indessen ist Catull, wenn nicht ein wahrer Lyriker, doch ein wahrer Poet und seine geistvollen Lieder und Liederchen machen ihn geradezu zum originellsten der römischen Dichter. Erst Q. Horatius Flaccus (geb. 65 v. Chr. zu Venusia in Unteritalien, gest. 9 v. Chr.) lehrte die römische Leier hochtönend-lyrische Melodieen. Wir besitzen von ihm eine ziemlich reiche Sammlung poetischer Werke: 4 Bücher Oden, 1 Buch Epoden, das säcularische Festlied (Carmen saeculare), 2 Bücher Satiren (Sermones), 2 Bücher Episteln (Epistolae) und die Epistel an die Pisonen (Ars poëtica). Als Lyriker ahmte er unter den Hellenen insbesondere Sappho, Alkäos und Pindar nach; aus dieser Nachahmung aber und dem ersichtlichen Bestreben, den ausländischen Formen und Wendungen einen römischen Inhalt zu geben, ergab sich, da der Gegensatz der beiden Elemente keineswegs überwunden ward, ein unerquickliches Hinüber- und Herübertasten und all' seiner Meisterschaft in der Technik zum Trotz vermochte Horaz die weite und tiefe Kluft zwischen Hellenenthum und Römerthum nicht auszufüllen. In seinen glücklichsten lyrischen Stimmungen jedoch läßt er den Leser das Vorhandensein dieser Kluft ob dem bezaubernden Takt seiner klangvollen Rythmen auf Augenblicke vergessen und weiß sogar das Herz mit den Gluten der Begeisterung anzuflammen [1]). Am liebenswürdigsten und, wenn man will, am größten ist er indessen in seinen Satiren und Episteln, wo er sich in seinem allerliebsten Epikuräismus völlig gehen lassen kann. Die Satire ist die einzige ganz selbstständige römische Dichtart und Horaz hat sie als Meister gehandhabt, weniger mit dem scharfen Messer des Zornes in die gesellschaftlichen Schäden hineinschneidend als vielmehr dieselben mit den hun-

---

[1]) Wie z. B. in den vielcitirten Strophen, womit die 3. Ode des 3. Buches anhebt:

Justum ac tenacem propositi virum
Non civium ardor prava jubentium,
Non voltus instantis tyranni
Mente quatit solida, neque Auster,
Dux inquieti turbidus Hadriae,
Nec fulminantis magna manus Jovis:
Si fractus illabatur orbis
Impavidum ferient ruinae!

(Den Biedermann, der fest und beharrlich ist,
Erschrecket nicht der Arges befehlenden
Mitbürger Wuth, nicht des Tyrannen
Drohender Blick im erprobten Sinne;
Der stürm'sche Süd nicht, Adria's wilder Hort,
Und nicht des Donn'rers Jovis gewalt'ge Hand;
Selbst wenn der Erdkreis berstend einstürzt,
Wird der Ruin nicht verzagt ihn treffen.)

dert Nadelspitzen der Ironie prickelnd; stets gehalten, maßvoll, lächelnd, aber bei aller Artigkeit und Bonhomie dennoch die Leidenschaften und Lächerlichkeiten der Menschen mit unvergänglicher Wahrheit zeichnend. In den Episteln predigt er ein Juste-milieu des Empfindens und Wollens, welches allein zu wahrem und dauerndem Lebensgenuß verhelfe und dessen Regeln sich in der Maxime „Nil admirari“ zusammenfassen [1]). Das ist freilich ein sehr philisterhafter Grundsatz, allein es läßt sich begreifen, wie ein genüßlicher Poet in einer Zeit der hereinbrechenden Sklaverei und des sittlichen Verderbens sein Ziel darin finden konnte. Was bleibt einem gebildeten Geiste, der den Untergang alles wahrhaft Großen mit ansehen muß, Anderes übrig als epikuräisch-gleichmüthige Ironie oder der Tod? Horaz hatte aber Nichts von einem Cato an sich und liebte das Leben sehr; er behalf sich also mit der Ironie, daneben mit altem Wein und jungen Mädchen und wußte über die beiden letztgenannten Artikel mit ebenso feiner Kennerschaft zu urtheilen, mit welcher er in seiner Epistel an die Pisonen über Poesie und Poeten urtheilt [2]).

Die kaiserliche Despotie, welche an die Stelle der republikanischen Verfassung getreten war, verwehrte ihrer Natur nach dem begabten und gebildeten Römer eine Betheiligung an den Staatsgeschäften, bei welcher er sich nicht zum unterwürfigen Diener des Kaisers herzugeben gebraucht hätte. Es wurden daher strebsame Geister leicht auf das Gebiet der Literatur hingelenkt und hier war es vorwiegend das Feld der persönlichen Leidenschaft, welches von den Dichtern angebaut wurde. Die objective Seite des Lebens, der Staat, war ihnen so gut wie verschlossen, was Wunder daß sie mit ganzer Seele der subjectiven, dem Gebiet der Leidenschaft, der Liebe, sich zuwandten? Die Liebe wurde also Hauptvorwurf der Dichtkunst und ihre Sänger entlehnten bei den Hellenen die geeignetste Form für diese Erotik: die Elegie. Eine Trias vortrefflicher Elegiker besitzt die römische Literatur in Tibull, Properz und Ovid. Albius Tibullus (um 30 v. Chr.) hat 4 Bücher Elegieen hinterlassen, an welchen jedoch die philologische Kritik vielfache Interpolationen nachgewiesen. Gefühlsfrische, Klarheit und Lieblichkeit des Styls und der Reiz ländlicher Malerei zeichnen ihn aus; sein Elegienkranz „Sulpicia“ wird von Kennern nicht ohne Grund geradezu für das schönste und anmuthigste Erzeugniß der römischen Poesie gehalten. Feuriger und sinnlicher ist Sextus Aurelius Propertius (52—16 v. Chr.), der in seinen Elegieen (4 Bücher) die Genüsse und Qualen leidenschaftlicher Verhältnisse darlegt und daneben, nach Art der alexandrinischen Elegiker, episch-gelehrte Anklänge liebt. Publius Ovidius Naso (geb. 43 v. Chr. zu Sulmo, gest. 17 n. Chr. als Exilirter zu Tomi

---

[1]) Nil admirari prope res est una, Numici,
Solaque, quae possit facere et servare beatum.

(Nichts bewundern, Numicius, ist vorzüglich geeignet,
Ja wohl einzig, das Glück zu verleih'n und fest zu bewahren.)

Epist. I, 6; 1—2.

[2]) Auch außerdem bewährt sich Horaz als verständiger Kunstrichter und hat z. B. das Verhältniß der römischen Nachahmung griechischer Muster im Allgemeinen trefflich bezeichnet, wenn er (Carm. IV, 2) über die Nachahmung Pindar's speziell äußert:

Pindarum quisquis studet aemulari,
Jule, ceratius ope Daedalea
Nititur pennis, vitreo daturus
Nomina ponto.

Sehr schön charakterisirt Horaz den Pindar in dem so eben angeführten Gedichte:

Monte decurrens velut amnis, imbres
Quem super notas aluere ripas
Fervet immensusque ruit profundo
Pindarus ore: etc.

in Pontus) hat eine vielseitige Sammlung von Dichtungen hinterlassen: 1) Drei Bücher der Liebe (Amores), eine poetische Verherrlichung seiner zahlreichen Liebesabenteuer, frisch, keck, strotzend von antiker Lebensfreudigkeit; 2) Heroiden (Heroïdes), 21 poetische Episteln, fingirte Liebesbriefe von Männern und Frauen des heroischen Zeitalters — viel glänzende Rhetorik, wenig Poesie; 3) die Liebeskunst (Ars amandi), ein Lehrgedicht in elegischer Form, des Dichters Hauptwerk, worin er die Ueppigkeit und Frivolität seiner Zeit in ein, dichterisch angesehen, allerliebstes System gebracht hat, das mit allem Aufgebot poetischer Kräfte und allen Mitteln einer biegsamen, Zärtlichkeit hauchenden Sprache den raffinirtesten Genuß predigt und in welchem, wie Vorberg treffend bemerkt, „die Wollust sich mit Weihrauchwolken umgibt und die Gemeinheit in tausend schimmernde Leuchtkugeln des Witzes und des Scherzes zerplatzt;" 4) Heilmittel der Liebe (Remedia amoris), eine Art Gegengift gegen das vorhin genannte Werk; 5) Verwandlungen (Metamorphoses, 15 Bücher), eine kunstreich verknüpfte Reihe mythologischer Sagen in äußerst gewandter lyrisch-epischer Behandlung voll reicher Phantasie; 6) Festcalender (Fasti), eine äußerst sinnige, episch-didaktische Erklärung des römischen Calenders in elegischer Form; 7) Klagelieder (Tristia, 5 Bücher) und 8) Briefe aus Pontus (Epistolae ex Ponto, 4 Bücher), welche beiden Werke den elegischen Katzenjammer schildern, welcher auf den elegischen Rausch folgte, der in den Liebesbüchern und in der Liebeskunst poetisch gestaltet ist. Betrachten wir die Reihe dieser Dichtungen — kleinere haben wir übergangen — so ergibt sich eine respectable Summe dichterischen Schaffens. Ovid ist der productivste römische Dichter, und wenngleich, im Grunde betrachtet, auch bei ihm der durchgehends weit mehr blos formale als schöpferische Charakter der römischen Poesie stark hervortritt, so ist doch gewiß nicht zu leugnen, daß er der phantasiereichste Römer war und seine Dichtungen das farbensatteste Gemälde einer sich in Genüssen überstürzenden und demnach dem Untergange zustürzenden Zeit bilden.

Die bei Ovid unter den Kränzen der Freude verborgene dunkle Kehrseite dieses Gemäldes zeigen uns die späteren römischen Satiriker. Aulus Persius Flaccus (34—62 n. Chr.) sucht in seinen (6) Satiren den Mangel poetischer Berufung durch eine kraftvolle, auf die Lehren der stoischen Philosophie basirte Polemik gegen die sittliche Verdorbenheit seiner Zeitgenossen zu ersetzen. Noch schroffer, aber mit größerem Dichtertalent tritt Decimus Junius Juvenalis (unter Claudius) gegen die Verworfenheit seiner Zeit auf. Seine 16 Satiren, insbesondere die sechste, sind wahrhaft furchtbare Schilderungen und legen mit rücksichtslosem Zorn und erschreckender Wahrheit die Elendigkeit der Männer und die kolossale Schamlosigkeit der Weiber, die Habgier, Bestechlichkeit, Heuchelei, Niedertracht, Geilheit und Frechheit, kurz den ganzen Gräuel moralischer Fäulniß blos, an welcher das kaiserliche Rom krankte. Die Entrüstung ob solcher Schmach, welche in wenigen edleren Seelen glühte, drückte sogar einer Frau, der Sulpicia, die satirische Feder in die Hand. Dagegen wälzt sich Titus Petronius, der am Hofe des Nero Ceremonienmeister gewesen sein soll, mit äußerstem Behagen in dem Schmutze der Sittenlosigkeit. Er schildert uns in seinen berüchtigten Libri Satiricôn mit kolossaler Unverschämtheit, aber auch zugleich mit stylistischer Meisterschaft, in kecken und frechen, aber gerade durch ihren grandiosen Cynismus wieder imponirenden Zügen die Zeiten des Tiberius, des Caligula, des Claudius und Nero, der Agrippinen und Messalinen, Zeiten also, wo Laster und Frevel sich zu wahrer Tollheit steigerten, Zeiten, in welchen die Sprößlinge der edelsten Römergeschlechter sich von den erbärmlichsten Tyrannen feige hinwürgen ließen, nachdem sie vor den elendesten Günstlingen im Staube gekrochen: Zeiten, wo ein Caligula es wagen durfte, sich für den alleinigen Herrn des Vermögens aller Römer zu erklären, wo mit der sklavenhaftesten Geduld und Unterwürfigkeit der

Männer die ekelhafteste Unzüchtigkeit der Weiber sich verband, wo es guter Ton war, sich öffentlich der naturwidrigsten Bestialität zu ergeben; Zeiten, in welchen Senatoren und Matronen aus den besten Häusern in der Arena erschienen, um gladiatorisch zu kämpfen, wo ihre Söhne und Töchter um Geld die Bühne betraten, wo Jünglinge mit Knaben förmliche Ehebündnisse eingingen, wo sich Frauen von erlauchter Abkunft in den öffentlichen Häusern einquartirten, wo ein Kaiser zur Vermehrung seiner Einkünfte ein Bordell in seinem Palaste errichtete und bei einem von Nero veranstalteten Gelage die vornehmsten Römerinnen Allen ohne Unterschied, selbst Sklaven und Gladiatoren, sich preisgaben. Diese Zeiten, wo alle Altersstufen, Geschlechter und Klassen bei hellem Tage in viehischer Genußwuth wetteiferten, stellt Petronius uns vor Augen. Er braucht seine Schilderungen nicht ausdrücklich satirisch zu betonen, sie sind an und für sich die schrecklichste Satire. In die satirische Färbung spielt auch der Roman des A. Lucius Apulejus (um 120 n. Chr.), betitelt „der Esel" (Fabularum Milesiarum de asino libri XI.), nachmals „der goldene Esel" genannt, hinüber. Es ist ein launiges Buch, zwar schwülstig geschrieben, aber manchmal, besonders in der Episode von der Psyche, in reizender Weise an seine Quelle, die heitere Märchenwelt Joniens, erinnernd. In den Gedichten des M. Valerius Martialis (geb. um 40 n. Chr. in Spanien) hat sich das doppelschneidige Schwert der Satire, wie es Juvenal gehandhabt, zum leichten, aber giftigen epigrammatischen Bolzen verwandelt. Er hat eine starke Sammlung von Epigrammen (14 Bücher) hinterlassen, welche das von dem jüngeren Plinius über ihn gefällte Urtheil bestätigten, daß er nämlich geistreich, witzig und beißend sei und Salz und Galle in seinen Schriften bis zum Ueberfluß sich fänden; Plinius hätte hinzufügen können: auch eine gehörige Anzahl von Zoten.

Von einer würdigen Pflege der höheren Dichtarten konnte in diesen Zeiten keine Rede mehr sein. Geschrieben, und zwar in Versen, ward freilich Viel, aber gedichtet so viel wie Nichts. So in der epischen Gattung, wo nach Virgil M. Annäus Lucanus (geb. 38, auf Nero's Befehl hingerichtet 65 n. Chr.) auftrat und in einem unvollendet gebliebenen Gedicht Pharsalia (10 B.) den Bürgerkrieg zwischen Pompejus und Cäsar, welcher bekanntlich durch die Schlacht bei Pharsalus entschieden wurde, erzählte. Schon die Wahl des Stoffes beweist den Mangel an wahrer Epik und das Gedicht schleppt sich denn auch langweilig durch eine rhetorisch-prunkvolle Phraseologie hin. Den alexandrinischen Epiker Apollonios Rhodios ahmte C. Valerius Flaccus (gest. 89 n. Chr.) in seinem ebenfalls unvollendet gebliebenen „Argonautenzug (Argonautica)" nach, den Virgil C. Silius Italicus (geb. 25 n. Chr.), der in einem Epos von 17 Büchern (Punica) den zweiten punischen Krieg abhandelt. Ein Zeitgenosse der Genannten ist P. Papinius Statius (geb. 61 n. Chr.), welcher in der gelehrt-epischen Manier der Alexandriner eine „Thebais" und eine „Achilleis" schrieb. Mehr poetischen Werth als diese Epen haben seine Gelegenheitsgedichte und Improvisationen, die er unter dem Titel „Wälder (Silvae)" zusammenstellte. In dem begabten Claudius Claudianus (geb. im 4. Jahrh. n. Chr.) zeigt sich das letzte Aufflackern der römischen Epik nicht nur, sondern der römischen Dichtkunst überhaupt. Claudianus war sehr vielseitig, er schrieb mehrere Heldengedichte, Lob- und Schmähgedichte, Idylle, Epigramme, sein Hauptverdienst jedoch beruht auf dem erzählenden Gedicht, „der Raub der Proserpina (de raptu Proserpinae)," unbeendigt, aber durch eine Reihe wirklich prächtiger Schilderungen bedeutend. Noch versunkener als das Epos erscheint in der Kaiserzeit das Drama, welches allmälig zu einer hohlen Floskelei und Deklamirübung geworden war, indem es, abgesehen davon, daß ihm rechte Dichterkräfte fehlten, einerseits durch die luxuriösen und lasciven Pantomimen vom Theater verdrängt, andererseits von

der zur Mode gewordenen Rhetorik überwuchert wurde. Ein wahrer Ausbund von Afterdramatik oder, spezieller bezeichnet, Aftertragik ist auf uns gekommen in den 10 Tragödien des Seneca (der Stoiker L. A. Seneca, Nero's Lehrer und Opfer? oder dessen Vater M. A. Seneca? oder ein sonst gänzlich Unbekannter dieses Namens?). In diesen Schauerstücken verbindet sich die Phantasie eines Schlächters [1]) mit dem lächerlichen Pathos eines Marktschreiers und die aufgedunsene Nichtigkeit der Charakteristik, die Schwammigkeit der aufgedonnerten Leidenschaft wird durch die rhetorische Glätte der Diction und des Verses keineswegs verdeckt. Es sind, besonders gegenüber den griechischen Mustern, denen sie nachgebildet wurden, elende Coulissenreißereien. Neben dem historischen Epos und dem rhetorischen Drama — die eigentliche Lyrik war längst verstummt — fand in der späteren Literaturperiode besonders die Didaktik Bearbeiter. Auch hier waren die Alexandriner Vorbilder und nach ihnen modelte sich die didaktische Dichterei des Aemilius Macer (über Kräuter, Vögel u. dgl.), des Cäsar Germanikus, der das astronomische Gedicht des Aratos lateinisch bearbeitete, des Gratius Faliscus (über die Jagd), des Columella (Gartenbau), des Manilius (über Sternkunde). Im Verlaufe der Zeit wurde diese Didaktik immer trockener und pedantischer; so in der „Metrik“ des Terentius Maurus im 3. Jahrh. n. Chr., in den hexametrischen Abhandlungen des Sammonicus über Arzneikunde und des Nemesianus über Jagd und Vogelfang. Das didaktische Reisetagebuch des Numatianus in Distichen erregt nur durch den Groll des Dichters gegen das Christenthum einige Aufmerksamkeit und ebenso unbedeutend ist ein beschreibend didaktisches Gedicht über die Meeresküste von Cadix bis Marseille von Avienus. In den Anfang der Kaiserzeiten zurück fällt die lateinische, metrische Bearbeitung der aesopischen Fabel durch einen gewissen Phädrus, Freigelassenen des Augustus. Seine in Jamben geschriebene Fabelsammlung erhielt eine, freilich sehr geschmacklose, Vervollständigung durch des Avianus (wahrsch. im 4. Jahrh. n. Chr.) Bearbeitung weiterer 42 aesopischer Fabeln in Distichen. Noch geistloser ist die Paraphrasirung Phädrus'scher Fabeln in Prosa durch einen gewissen Romulus, der sehr spät gelebt haben muß. Das Idyll gehört ebenfalls mit zu den poetischen Gattungen, welche gegen den Untergang des Römerreiches hin noch einige talentvollere Bearbeiter fanden. Es waren jedoch diese späteren Idyllendichter bloße Nachahmer Virgils, also Nachahmer eines Nachahmers. Unbedeutend ist der affektirte Calpurinius Siculus, von welchem 11 Idyllien erhalten sind, in den idyllischen Gemälden des Decimus Magnus Ausonius (geb. 309 n. Chr. zu Bordeaux) regt sich dagegen ein besserer Geist, der in Einzelnem, besonders in seinem beschreibenden Idyll, „die Mosel (Mosella),“ Anklänge echter Dichterbegabung verräth. Ausonius und Claudianus beschließen demnach ehrenhaft die römische Poesie.

---

[1]) Es ist gewiß schlächtermäßig, wenn der Dichter vor den Augen der Zuschauer den Thyestes das mit Wein gemischte Blut seiner Kinder trinken läßt, wenn Medea die Leichname ihrer Kinder dem Vater in's Gesicht schleudert, wenn der zerstückte Leichnam des Hyppolytus auf die Bühne geworfen wird u. dgl. m.

2) Die römische Geschichtschreibung, Redekunst und Epistolographie.

Ihre Philosophie, ihre Poesie und bildende Kunst entlehnten die Römer von den Griechen; die Geschichtschreibung, die Staats- und Gerichtsberedtsamkeit, sowie die Rechtswissenschaft bildeten sie dagegen selbstständig aus, obgleich auch auf diese Branchen, insbesondere auf die Historiographie, hellenische Muster augenscheinlich formgebend eingewirkt haben. Geschichtschreibung, Beredtsamkeit und Jurisprudenz standen mit dem römischen Staatsleben in so organischem Zusammenhang, waren so eigentlich die geistigen Hebel der Staatspraxis, daß sich ihre nationale Entwicklung und kunstmäßige Vollendung aus dem Verlauf der römischen Geschichte mit Nothwendigkeit ergab und ergeben mußte.

Den Anfang der römischen Historik hat man (Niebuhr) schon in den alten Volksliedern der Römer finden wollen, welche Annahme jedoch der feststehenden Thatsache widerspricht, daß die Römer überhaupt erst weit später, durch die Bekanntschaft mit der griechischen Literatur nämlich, zu schriftstellerischer Thätigkeit angeregt wurden. Will man daher nicht einige alte Staatsschriften (die Handelsverträge Roms mit Karthago aus den Jahren 509 und 347 v. Chr. u. s. w.) für den Beginn der römischen Geschichtschreibung ansehen, so wird man als solchen die Arbeiten der Annalisten gelten lassen müssen. Der erste dieser Annalenschreiber, welche die Nationalgeschichte nach mündlichen Ueberlieferungen und in rohem Styl erzählten, war G. Fabius Pictor (220 v. Chr.). Nach ihm waren als Annalisten thätig: L. Cincius Alimentus, M. Portius Cato Censorius (236—150 v. Chr.), L. Cölius Antipater, L. Junius Gracchanus, L. Cornelius Sisenna und Andere, bis herab auf Asinus Pollio und L. Fenestella, die zur Zeit des Augustus lebten. Die ältern Annalisten begannen ihre Erzählung gewöhnlich mit Aeneas und fußten daher entschieden in der Sagengeschichte, die jüngeren aber hielten sich mehr an die Darstellung der politischen und kriegerischen Ereignisse ihrer Zeit. Planmäßige, bewußte Geschichtschreibung begegnet uns zuerst in des großen Julius Cäsar (100—44 v. Chr.) memoirienartigem Werk „vom gallischen Krieg (Commentarii de bello gallico),“ worin der berühmte Heerführer in klarem Vortrag und mit liebenswürdiger Offenheit das beschreibt, was er selbst gesehen oder wenigstens von zuverlässigen Leuten gehört und was er gethan hat. Das 8. Buch dieses Werkes, sowie die seinem Verfasser zugeschriebenen historischen Berichte über den alexandrinischen, afrikanischen und hispanischen Krieg (de bello alexandrino, africano et hispaniensi) rühren nicht von Cäsar her und schon im Alterthum wurde ein gewisser Oppius oder Hirtius als Urheber derselben genannt. Ein Zeitgenosse Cäsar's war Cornelius Nepos, der unter Augustus starb. Von seinen umfassenden historischen Arbeiten (Annales; Exemplorum libri; Libri virorum illustrium) sind nur magere Bruchstücke vorhanden und das unter seinem Namen bekannte Buch, „Lebensbeschreibungen berühmter Feldherren (de vita excellentium imperatorum),“ ist entweder geradezu als das Machwerk einer späteren Zeit oder wenigstens als die nicht sehr gelungene Umarbeitung eines von Nepos herrührenden Buches durch einen Spätern (Aemilius Probus unter Theodosius d. Gr.) anzusehen. Durch C. Sallustius Crispus (geb. 85 v. Chr.) wurde die eigentliche historische Kunst in die römische Literatur eingeführt. In seinen Geschichtswerken, von denen uns leider nur die beiden kleinen: „der Catilinarische Krieg (bellum Catilinarium)“ und „der Jugurthinische Krieg (bellum Jugurthinum)“ erhalten sind, zeigt sich zuerst durchdachte Composition, pragmatische Entwicklung und künstlerische Rundung, zu welcher

vornehmlich die eingewebten Reden beitragen. Bewundernswerth ist sein psychologischer Scharfblick, sowie die echtrömische Tüchtigkeit seiner Gesinnung, womit er seine erschlaffenden Zeitgenossen unaufhörlich auf das Princip des wahrhaften Römerthums, auf die alle Tugenden in sich schließende Mannhaftigkeit (virtus) hinweist, und ebenso bewundernswerth ist sein solcher Gesinnung entsprechender Styl, dessen energischer Lakonismus ganz eigenthümlich ergreift. Strebt Sallust nach ethischer Wirkung, so hat Titus Livius (geb. 59 v. Chr. zu Padua, daher sein Beiname Patavinus) mehr die ästhetische im Auge. Livius wurde durch seine „Römische Geschichte (Historiae romanae libri 142)," welche die Geschichte Roms von der Erbauung der Stadt bis zum Tode des Drusus (10 v. Chr.) darstellte, leider aber nicht vollständig (B. 1—10, B. 21—45, ein Fragm. vom 91. u. vom 120. B.) auf uns gekommen ist, der populärste Historiker seines Volkes. Seine Darstellung ist, in absichtlicher Schonung der herkömmlichen Geltung der Sage und des religiösen Mythus, allerdings lange nicht kritisch genug und sein Styl fällt im Streben nach Volksthümlichkeit zu sehr in's Rhetorische, allein seine Charakterschilderei und Schlachtenmalerei ist vortrefflich. Seine Erzählung der Urgeschichte Roms wurde von der historischen Kritik unserer Tage hart mitgenommen und ihr insbesondere von Niebuhr und Mommsen blos die Geltung einer epischen Dichtung beigelegt. Unbedeutend erscheinen neben Livius Trogus Pompejus, der unter Augustus eine allgemeine Weltgeschichte verfaßte, die wir nur in dem später von Justinus angefertigten Auszug kennen, und C. Vellejus Paterculus, der unter Tiberius in höchst unpassendem Höflingsstyl einen Abriß der römischen Geschichte schrieb. Unter Tiberius soll auch der Anekdotenstoppeler Valerius Maximus gelebt haben. Ungewiß ist das Zeitalter des Q. Curtius Rufus, den Einige in die Regierung des Augustus oder Tiberius oder Claudius, Andere viel später setzen und dem eine romanhafte Geschichte Alexanders des Großen (De rebus gestis Alexandri M.) zugeschrieben wird, in welcher man übrigens auch ein Product des Mittelalters hat erkennen wollen. Die höhere Geschichtschreibung Roms findet in Cornelius Tacitus (wahrsch. 54 n. Chr. geb.) ihren glänzenden Culminationspunkt und ihren Abschluß zugleich. In knappgeschürztem, tapferm, ironisch angehauchtem Style schrieb Tacitus in seinen „Historien (Historiarum libri 5)" die römische Geschichte von Galba bis auf Domitian und in seinen „Annalen (Annales, 16 B., unvollständig erhalten)" vom Tode des Augustus bis auf Nero. Er erscheint in diesen Geschichtswerken als ein durchaus selbstständiger, scharfer und mit allen Schätzen der Bildung seiner Zeit ausgerüsteter Geist, als eine große Römerseele, die den nahenden Untergang Roms prophetisch erkennt und die Ursachen und Verursächer dieses dräuenden Geschickes mit rücksichtsloser Gerechtigkeit richtet. Seine römischen Geschichten sind, ebenso wahr als poetisch, gleichsam eine patriotische Elegie auf den Fall der weltgebietenden Stadt und es glüht in ihnen eine Flamme verhaltenen Zornes, welche die Ereignisse, die sie schildern, in der ergreifendsten Beleuchtung zeigt. Als eine Tendenzschrift von hohem Werthe ist sein Buch über die damaligen Zustände Deutschlands („De situ, moribus populisque Germaniae") zu betrachten, in welchem er der Krankheit römischer Civilisation die Gesundheit barbarischen Naturlebens entgegenstellt. Als sein Jugendwerk wird die Biographie des Julius Agricola („Vita Julii Agricolae") betrachtet, ein Muster biographischer Kunst und ein wahrhaft erhebendes Lebensbild aus der antiken Welt. Gar nicht erhebend, aber für die Kenntniß der Zeit und ihrer Sitten sehr wichtig, sind die Biographieen der 12 ersten Kaiser („Vitae XII. imperatorum") von C. Suetonius Tranquillus, der unter Trajan lebte, außer dem genannten Werke noch anderweitige biographische verfaßte und wenigstens in Gesinnung und Styl weit edler erscheint als die übri-

gen spätern Historiker, von denen noch anzuführen sind: L. Annäus Florus („Epitome de gestis Romanorum“), Flavius Eutropius („Breviarium romanae historiae“) und Ammianus Marcellinus („Rerum gest. libr. 31“).

Geläufigkeit der Rede und Klarheit des Vortrags waren während der Zeiten der römischen Republik Eigenschaften von großem Gewicht, denn die Beschlüsse des Senats und der Volksversammlungen gingen aus mündlichen Verhandlungen hervor, auf welche talentvolle Redner nothwendigerweise Einfluß haben mußten. Wie aber die Römer Alles, was auf den Staat Bezug hatte, eifrigst pflegten, so widmeten sie auch der Beredtsamkeit schon frühe großen Fleiß, studirten die Redner der Griechen und brachten das ursprünglich so harte und spröde Metall des lateinischen Idioms durch beharrliche Uebung in rhetorischen Fluß. Von Appius Claudius Cäcus (gest. 278 v. Chr.) und M. Portius Cato Censorius an zieht sich durch die römische Geschichte eine Reihe trefflicher Redner, aus welcher das Brüderpaar Tiberius Sempronius Gracchus und Cajus Gracchus, die hochherzigsten Römer, sowie M. Junius Brutus hervorglänzen, bis die Redekunst in Marcus Tullius Cicero (geb. zu Arpinum 106, erm. 43 v. Chr.) ihren Vollender fand. Dieser berühmte Staatsmann, den nach seiner Ermordung durch die Schergen des Triumvir Antonius sein Feind Augustus durch die Worte ehrte: „Er war ein guter Bürger und liebte sein Vaterland herzlich“ — hat nicht nur den rhetorischen Styl, sondern die Prosa der lateinischen Sprache überhaupt auf die höchste Stufe kunstmäßiger Vollendung erhoben („Ciceronisches Latein“). Genährt von der Milch griechischer Philosophie, die er freilich in seinen philosophischen Schriften arg verwässerte, beweist Cicero in seinen zahlreichen Werken die umfassendste wissenschaftliche Bildung, welche je ein Römer erreichte. Als Philosoph ohne alle speculative Tiefe, welche den Römern schlechterdings versagt war, und die Probleme der griechischen Denker zu einem praktischen Raisonnement verflachend, hat er dagegen als Redner theoretisch und praktisch muster- und maßgebend gewirkt. Die Theorie und Geschichte der Redekunst entwickelte er fein, lehrreich und anregend in verschiedenen seiner Schriften (De Oratore — Brutus seu de claris oratoribus — Orator sive de optimo genere dicendi — Topica ad C. Trebatium — Partitiones oratoriae) und die Richtigkeit seiner Theorie bewies er in 116 glänzenden Staats- und Gerichtsreden, von denen 56 (meist vollständig) auf uns gekommen sind. In der Kaiserzeit sank die römische Redekunst zur Deklamationsübung und panegyrischen Schmeichelei herab, welche in den ursprünglich von griechischen Sophisten errichteten Rednerschulen systematisch betrieben wurde. Diese Afterberedtsamkeit fand in M. Fabius Quintilianus (geb. 42 n. Chr.), welcher im 10. Buche seines Lehrgebäudes der Rhetorik (Libri XII. institutionis oratoriae) auch eine kritische Uebersicht der griechischen und römischen Literatur zu geben versuchte, und in dem Panegyriker L. Plinius Cäcilius Secundus (geb. 62 n. Chr., zubenannt Junior zum Unterschied von seinem Oheim, dem Naturhistoriker L. Plinius Secundus) ihre begabtesten Repräsentanten. An Cicero's Namen knüpft sich auch die römische Epistolographie, denn dieser Meister des Styls hat die Briefform zu literarischer Geltung gebracht. Sie trat unter den spätern Philosophen und Deklamatoren als ein selbstständiger Literaturzweig auf, in welchem besonders die philosophischen Briefe (Epistolae ad Lucilium) des L. Annäus Seneca (geb. 2, auf Befehl Nero's durch Selbstmord gest. 65 n. Chr.) und die polyhistorischen des jüngeren Plinius wichtig geworden sind.

Zweites Buch.

I. Das Christenthum und der Romanismus.

II. Die romanischen Länder:

1) Frankreich; 2) Italien; 3) Spanien; 4) Portugal.



Erstes Kapitel.

Das Christenthum und der Romanismus.

Wir sahen in den Schriften eines Lukian, Juvenal und Petron, eines Tacitus und Sueton die Darlegung des Zersetzungsprozesses der antiken Welt. Die letzte Stunde einer so abgelebten und in völligen Marasmus übergegangenen Gesellschaft mußte schlagen. Der Keim einer neuen, die christliche Idee, war in den Zeiten des römischen „Kaiserwahnsinns“ mälig zu einer unwiderstehlichen geistigen Revolutionsmacht herangewachsen, welche von innen heraus das soziale Gebäude des Alterthums aus Rand und Band hob, so daß dann ein Theil desselben nach dem andern unter dem Ansturm der germanischen Völker, unter dem Orkan der Völkerwanderung rettungslos in Trümmer ging. Aus dem ungeheuren, vier oder fünf Jahrhunderte erfüllenden Wirrsal, welches die Kultur der alten Welt völlig zerstören zu wollen schien, hatten sich zuletzt an der Gränzscheide des 8. und 9. Jahrhunderts zwei herrschende Einrichtungen eines neuen Weltalters erhoben, das römische Papstthum und das germanisch-römische Kaiserthum, die beiden Angelpunkte, um welche das Mittelalter sich drehte. Diese große Periode der Weltgeschichte kann, aller absichtlichen oder unabsichtlichen Schönfärberei derselben ungeachtet, einem ruhigen Betrachter von heutzutage nur als eine barbarische erscheinen, wenngleich es thöricht wäre, den Menschen des Mittelalters einen Vorwurf daraus zu machen, daß sie fühlten, dachten und handelten, wie die bestimmenden Ideen von damals es gewollt haben. Die Leitung der Geister hatte die Kirche. Sie war Jahrhunderte lang die Bewahrerin und Spenderin der Bildung. Es liegt aber in der Natur alles Dogmatismus, den Vorschritt nur so lange zu wollen und zu fördern, bis der Sieg seiner Anschauungen entschieden ist. Sobald die Kulturarbeit darüber hinauszugehen sich anschickt, wird er ihr unerbittlicher Gegner. Diese traurige Wahrheit zeigt uns die Geschichte der Kirche; nicht etwa nur die der römisch-katholischen oder byzantinisch-griechischen, sondern eben so sehr die der lutherischen, calvinischen und anglikanischen, welche letztgenannte die herzloseste, servilste und unfruchtbarste aller christlichen Kirchen war und ist. Es kann nicht im Entferntesten bezweifelt werden, daß die unermeßlichen materiellen und intellectuellen Bildungsresultate, welche während der drei jüngsten Jahrhunderte in Europa gewonnen wurden, nicht mittelst, sondern recht eigentlich trotz der Kirche errungen worden sind. Sie stemmte und stemmt sich überall nach Kräften dem naturgemäßen und unabänderlichen Entwicklungsgange der Menschheit entgegen. Kein Wunder daher, daß sie längst nicht mehr durch die Selbstherrlichkeit

ihrer Idee, sondern nur noch einerseits durch die Denkträgheit und Unwissenheit der Massen, andererseits durch polizeilichen Schutz existirt. Mit der nur noch nothdürftig zusammenhaltenden Form des modernen Polizeistaates wird auch die Macht der Kirche zusammenbrechen und Redensarten wie vom ewigen Fels Petri u. dgl. m. werden gegen die Gewalt der Thatsachen Nichts vermögen. Die ethische Seele des Christenthums wird bleiben, weil sie ewigmenschlich ist; aber der dogmatische Leib wird in dem immer heftiger werdenden Zusammenstoß mit der modernen Kultur zu Staub zerfallen.

Das Urchristenthum hat die antike Welt besiegt mittelst der Hoheit und Energie seiner Sittenlehre. Das Urchristenthum war eine durch die weltgeschichtliche Nothwendigkeit vorgeschriebene Reaction des Spiritualismus gegen einen übermächtig, ja rasend gewordenen Sensualismus. Es verordnete der Menschheit, als sich der Carneval der römischen Kaiserzeit zur wahnsinnigen Orgie hinaufgesteigert hatte, eine trübselige, aber heilsame Fastencur. Wie es zu gehen pflegt, wenn ein neues Prinzip in der ganzen Frische, Herbigkeit und Ausschließlichkeit seiner Jugendkraft gegen ein altes anstürmt, so auch hier. „Das Christenthum — sagt Jean Paul — vertilgte wie ein jüngster Tag die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen, sie drückte sie zu einem Grabeshügel, zu einer Himmelsstaffel und Schwelle zusammen und setzte eine neue Geisterwelt an die Stelle. Die Dämonologie wurde die eigentliche Mythologie der Körperwelt und Teufel als Verführer zogen in Menschen- und Göttergestalten: alle Erdengegenwart war zu Himmelszukunft verflüchtigt.“ Es gab eine Zeit, wo das mehr als bloße Tendenz, wo es Wirklichkeit war. Demnach mußte das Verhalten des Christenthums zur Kunst und Wissenschaft anfänglich ein durchaus feindseliges sein. Durch erlittene Verfolgungen zur einseitigsten Unduldsamkeit gestachelt, kehrte sich das mächtig gewordene Christenthum voll blinder Wuth gegen die antiken Kulturschätze. Zerstörung bezeichnete den Pfad des triumphirenden neuen Glaubens. Banden rasender Fanatiker brachen aus der Einsiedler- und Klosterwelt der thebaischen Wüsteneien hervor und stürzten sich, bornirte Bischöfe an ihrer Spitze, auf die Schätze antiker Kunst und Wissenschaft. Die edelsten Bauwerke und Gebilde der Kunst erlagen der Zertrümmerung durch stupide Mönche, die unschätzbarsten Bibliotheken gingen durch diese Eiferer in Flammen auf [1]), die herrlichsten Ueberlieferungen poetischer Begeisterung und philosophischen Denkens wurden von den frommen Kirchenvätern mit dem Stempel der Sündhaftigkeit bezeichnet und als Werke des Satans verflucht. Auf den Ruinen eines heiteren Lebensdienstes erhob sich der Cultus des Todes und Moders, an die Stelle der schönen Göttergestalten trat der ekelhafte Reliquienplunder der „heiligen Leiber“. Sobald jedoch diese Saturnalien des Fanatismus vorüber waren, mußte es jedem Denkenden klar werden, daß die Begründung einer die bisherige Kulturarbeit negirenden, spezifisch-christlichen Kultur nur eine ganz unhaltbare Illusion sei. Man mußte sich alles Hochmuths christlicher Abstraction ungeachtet schon dazu bequemen, die Materialien eines neuen Bildungsbau's bei den vor Kurzem noch so unmäßig verachteten Heiden zusammenzusuchen. Noch mehr: da sich nämlich das Bedürfniß, die neue Religion mythologisch auszubilden, unabweislich geltend machte, so stand man nicht an, bei den von Seiten der Kirchenväter so heftig vermaledeiten antiken Poeten sehr umfassende mythologische Anleihen aufzunehmen, um damit den christlichen Olymp zweckdienlich auszustatten.

---

[1]) So wurde die höchst werthvolle Bibliothek im Serapeum zu Alexandria von dem dortigen Erzbischof Theophilus i. J. 389 zerstört. „Noch beinahe zwanzig Jahre später erregte der Anblick der leeren Fächer das Bedauern und die Entrüstung jedes Beschauers, dessen Gemüth nicht gänzlich durch religiöse Vorurtheile mit Blindheit geschlagen war.“ Gibbon, Decline and Fall of the Rom. Emp. Chap. 28.

Indessen hat das Christenthum, wie wir sehen werden, erst in seiner Erscheinungsform als katholische Kirche dieses Beginnen consequent durchgeführt, während das Urchristenthum in seiner asketischen Strenge vor einer künstlerischen Ausbildung der Lehre und des Cultus noch zurückschrak und sich, wie gegen das Leben selbst, so auch gegen die Blüthe desselben, die Kunst, feindlich verhielt. Das bestimmte denn auch den Ton der urchristlichen Poesie, welche ihre Inspiration aus der alttestamentlichen schöpfte. Das visionäre Element der Prophetie erzeugte christlicherseits das ungeheuerliche Gedicht der „Offenbarung Johannis“ (Apokalypse), in welchem eine tollgewordene Phantasie rumort, und die Psalmen gaben der christlichen Lyrik einen Grundklang, welcher der zerknirschten Abwendung von dem „Jammerthal“ der Erde ganz entsprach. Die Form der ältesten Poeten des Christenthums war eine Reminiscenz der antiken Formen und blieb es noch lange; den Inhalt bildeten hauptsächlich Paraphrasen der Evangelien, später auch Biographieen der Märtyrer, aus welchen im Verlaufe der Zeit ein blödsinnig-afterglänbischer Legendenwust entstanden ist. Daneben wurden sehr viele Hymnen gedichtet, welche das Lob des Heilands verkündigten, ihn bald unter dem Bild eines die Heerde der Gläubigen weidenden Hirten feiernd, bald unter dem eines Lammes, des Opferlammes, welches „hinwegnahm die Sünden der Welt.“ Auch dem heiligen Geiste ward in dieser urchristlichen Hymnik viel gehuldigt, wogegen Gottvater mehr zurücktrat. Es lag in der Sache, daß diese ganze Dichterei sehr dünn und monoton sein mußte. Wenn sich derselben da oder dort einmal ein naturgemäßer, menschlicher Ton beimischte, galt das für eine Sünde. So wurde der früheren Ortes erwähnte Bischof Heliodoros von seinem Bischofssitz gestoßen, weil er den Roman Theagenes und Charikleia geschrieben hatte.

Der älteste christliche Gesang war der der griechischen Kirche. Seine Hauptrepräsentanten, in deren Hymnen mit dem Element hebräischer Psalmenlyrik noch einigermaßen die Einfachheit und Würde hellenischer Form sich vereinigt, sind der Kirchenvater **Klemens** von Alexandria (um 200), dem seine berühmte Hymne „an den Erlöser“ Anspruch gibt auf den Ruhm, der älteste christliche Dichter zu sein; dann **Gregorios**, Bischof zu Nazianz (st. 391), welchem die Autorschaft des ältesten christlichen Drama's zugeschrieben wird, das den Titel der „leidende Christus“, (*Χριστὸς πάσχων*) führt und zu einem Drittel aus euripideischen Versen zusammengestoppelt ist[1]; ferner **Apollinaris** aus Laodikeia, **Synesios** aus Kyrene (st. um 431) und **Methodios** von Patara. Eine ganz dumme Arbeit sind die sogenannten „Homerokentra,“ eine aus homerischen Versen mit veränderten Namen zusammengemantschte Lebensbeschreibung Christi, welche ein gewisser **Pelagios** (im 5. Jahrh.) begonnen haben soll und die von der gelehrten Gattin des Kaisers Theodosius II. **Eudokia** fortgesetzt und vollendet wurde. Die römische (abendländische) kirchliche Dichtung beginnt mit dem Kirchenvater **Tertullianus** (st. 220), dessen Richtung eine vorherrschend didaktisch-epische war, in welcher ihm **Lactantius**, **Juvencus** und Andere folgten. Die Lyrik, der eigentliche Kirchengesang, wurde jedoch erst durch den berühmten Mailänder Bischof **Ambrosius** (st. 397) in die lateinische Schule eingeführt. Ob übrigens der unter dem Titel „Ambrosianischer Lobgesang (Te deum laudamus)“ allbekannte Hymnus von Ambrosius verfaßt sei, kann nicht mit Be-

[1]) Vgl. Ellissen, Analekten d. mittel- und neugriech. Literatur, 1. Thl., wo sich Original, Uebersetzung und literarhistorische Erörterung des Stückes findet. Es ist eine literargeschichtliche Merkwürdigkeit, aber ohne poetischen Werth. Die Tragik darin wirkt manchmal sehr unfreiwillig komisch. So z. B. wenn die Mutter des Heilands (V. 267), die jüdische Zimmermannsfrau, nicht nur im Styl, sondern auch mit den Worten des Euripides die hellenische Göttin Muttererde und den Sonnengott Helios anruft („*ὦ Γαῖα μῆτερ, Ἡλίου τ' ἀναπτυχαί*“, ect.).

stimmtheit behauptet werden. Des Ambrosius Bemühungen um die Würde und Schönheit des kirchlichen Gesanges wurden von dem Papst Gregor I., der in seinen Morgen- und Abendliedern als begabter Poet sich erweist, aufgenommen und fortgeführt. Von großem Einfluß auf seine und die Folgezeit war das theils in Versen, theils in Prosa abgefaßte Buch des Severinus Boëthius (st. 524) „von den Tröstungen der Philosophie (de consolatione philosophica).“ Mit dem elften Jahrhundert, wo der Sieg der römischen Kirche entschieden war, beginnt sie ihren Gesang am machtvollsten zu entfalten. Aus dieser Zeit stammt das berühmte Requiem „Dies irae“, welches wahrscheinlich Thomas von Celano gedichtet hat; etwas später feierte Thomas von Aquino das neuaufgekommene Fronleichnamsfest in einem mystischen Hymnus, Bernhard von Clairvaux verkündete im Liede eine Art christlichen Stoicismus, der Mönch Jacoponus sang sein rührendes „Stabat mater“ und der Cardinal Damiani entfaltete in seiner Hymne auf die Freuden des Paradieses eine Glut der Phantasie und Pracht der Malerei, welche gegen die sonstige dürre Abstraction der christlichen Poesie wohlthuend absticht und einigermaßen an die Schilderung erinnert, die der Koran vom Paradiese der Moslem entwirft.

Aus der römisch-kirchlichen Dichtung ging die neulateinische Poesie hervor, welche sich in der gelehrten Welt bis in's 18. Jahrhundert herab fortsetzte, indem sie sich im Verlaufe der Zeit von der Kirchlichkeit emancipirte und, bei strenger Nachahmung der classischen Form, in den Weisen des Virgil, des Horaz und Ovid epische Stoffe behandelte oder gegen Thorheiten und Laster satirisch zu Felde zog oder auch lyrisch-erotisch sich äußerte. Es geht eine Reihenfolge berühmter neulateinischer Poeten vom 9. bis 18. Jahrhundert herab und kann man dieselbe füglich mit dem Reichenauer Abt Walafrid Strabo (st. 849) anheben und mit dem Cardinal Melchior de Polignac (st. 1741) beschließen. Zwischen den beiden genannten Namen stehen die berühmten der Gandersheimer Nonne Hrotsuith, des Johannes von Salisbury, des Abälard, des Gualter Mapes („Mihi est propositum“), Petrarca, Poliziano, Sannazaro, Pontanus, Felix Hemmerlin, Reuchlin, Erasmus, Ulrich von Hutten, Johannes Secundus, Vida, Buchanan, Frischlin, Balde, Lotichius, Justus Scaliger, Hugo Grotius. Mehreren von diesen Männern werden wir weiterhin wieder begegnen. Alle die genannten und zahllose andere lateinisch dichtenden Poeten haben, indem sie die Erinnerung an den Geist und die Formen des classischen Alterthums wach erhielten, auf die gebildeteren ihrer Zeitgenossen ohne Frage wohlthätig gewirkt. Aber wie alle in einer todten Sprache geübte Schriftstellerei, erschöpfte auch diese lateinische Dichterei ihre Bedeutung und Geltung innerhalb der gelehrten Kreise. Einen selbstständigen Kunstwerth hat sie nicht anzusprechen und dem Aufschwung der nationalen Literaturen ist sie eher hinderlich als förderlich gewesen. Wir lassen sie daher nach dieser kurzen Erwähnung hinter uns zurück.

Der Sturm der Völkerwanderung warf die römische Welt in Trümmer und ließ die entnervte Civilisation derselben vor dem Andrang roher Naturkraft zu Boden sinken. Aber dieser Sturm reinigte zugleich auch die Atmosphäre der Weltgeschichte und leitete frisches, gesundes Blut in die vertrockneten Adern des gesellschaftlichen Körpers. Es ist eine der herkömmlichen Redensarten, die Einer dem Andern gedankenlos nachsagt, daß durch den Einbruch der „Barbaren“ in's römische Reich, durch die Völkerwanderung, die Menschheit in ihrer Entwickelung

um Jahrhunderte zurückgeworfen worden sei. Nichts kann unhistorischer und ungerechter sein als diese Ansicht. Denn der physisch und moralisch verkommene Süden verdankt ja seine Regeneration einzig und allein den erobernd über ihn hereingebrochenen germanischen Volksstämmen. Auch war ja, wie wir sahen, längst vor dem Einbruch der „Barbaren" die antike Kultur in völlige Fäulniß übergegangen. Die Germanen waren nur die Vollstrecker eines jener großen Wahrsprüche, wie sie von Epoche zu Epoche aus dem Munde der in der Weltgeschichte waltenden Nemesis ergehen, — Wahrsprüche, welche eine abgelebte Gesellschaft der Vernichtung weihen und zugleich eine neue in's Leben rufen.

Die germanischen Völker, welche zur Zeit jener ungeheuren Revolution, die wir Völkerwanderung zu nennen pflegen, aus dem Norden und Nordosten gegen den Süden und Westen vordrängend die Provinzen des römischen Reichs eroberten, vermischten sich mit der unterworfenen Bewohnerschaft ihrer neuen Wohnsitze und aus dieser Mischung gingen die Mischlingnationen hervor, welche romanische heißen. Die Eroberer vermischten aber nicht nur ihr Blut, sondern auch ihre Sprache mit der der besiegten Römer, und da die lateinische Sprache sich einer vollendeten Ausbildung erfreute, so konnte es nicht fehlen, daß sie die roheren Idiome der Sieger dergestalt unterwarf, daß jene in allen vormals weströmischen Provinzen die durchgreifende Grundlage der Rede und Schrift war und blieb. Indessen mußte sie der Aufnahme vieler fremder Elemente sich bequemen, verlor durch die Verarbeitung dieser Elemente Vieles von ihrer Eigenthümlichkeit und modelte sich im Munde des Volkes, während das eigentliche Latein fortwährend Sprache der Gelehrten und der Kirche blieb, allmälig zu dem sogenannten Romanzo, welches lange Zeit in den romanischen Ländern ziemlich allgemeine Geltung hatte und aus welchem dann mit der schärferen Scheidung der verschiedenen romanischen Nationalitäten auch die verschiedenen romanischen Mundarten sich herauszweigten [1]). Der poetischen Form des Romanzo wurde im Gegensatz zu dem germanischen Stabreim (Alliteration) der Endreim (rima) wesentlich, welcher zwar schon ziemlich frühzeitig bei lateinisch-christlichen Poeten sporadisch vorkommt, jedoch allen Anzeichen nach erst durch das Beispiel der spanisch-arabischen und sizilisch-arabischen Dichtung allgemein in die romanische eingeführt wurde. — Die Amalgamirung der Völker des Nordens und des Südens hatte zwar für die ersteren den Nachtheil, daß sie ihre Urgeschichte, ihre nationale Heldensage, also die eigentliche Basis, worauf ein Volk bei seiner selbstständigen historischen Entwicklung fußt, ganz oder großentheils einbüßten; allein diese Einbuße ward durch die Aneignung der Elasticität des Südens, welche die starre Kraft ihrer angeborenen Natur milderte, ohne sie zu brechen, einigermaßen vergütet und im Ganzen genommen hatte die Mischung nordischer und südlicher Elemente eine höchst wohlthätige Wirkung auf den Gang der staatlichen und geistigen Bildung. Die Brutalität des nordischen Feudalismus, welcher die politische Form des Mittelalters wurde, fand von Anfang an in der Flüssigkeit und heitern Beweglichkeit des südlichen Volkslebens, in welchem von jeher, wie noch jetzt, der Unterschied der Stände mehr verschwand, sowie in den nie ganz erloschenen und bald wieder thatkräftig auflebenden Erinnerungen an republikanische Freiheit ein heilsames

---

[1]) Bekanntlich wurde auch im Latein ein sermo rusticus (Volkssprache) und ein sermo urbanus (Schriftsprache) unterschieden, welcher letztere erst durch die literarische Thätigkeit der Römer von dem ersteren sich abtrennte. Es liegt auf der Hand, daß das Latein, welches sich mit den Mundarten der eingewanderten Völker zum Romanzo verband, der sermo rusticus war. Unter Andern haben Sismondi in seinem bekannten Werke „De la literature du midi de l'Europe" (Bd. I, S. 1 ff.) und später E. Ruth in seiner „Geschichte der italienischen Poesie" (Bd. I, S. 149 ff.) dankenswerthe Nachweisungen über die Entstehung der romanischen Sprachen gegeben. Vgl. auch Fr. Diez, Wörterbuch der romanischen Sprachen.

Gegengewicht. Sodann häufte der Austausch nordischer und südlicher Lebensanschauung, Mythen, Sagen und Märchen ein poetisches Kapital, von dessen Reichthum später zahllose Dichter zehren konnten. Endlich, und das war das Wichtigste, wurde durch die romanischen Völker dem Christenthum die allzuscharfe, spiritualistische Spitze, in welche es auslief, abgebrochen und die neue Religion als Katholicismus soweit vermenschlicht als es ihr Wesen nur immer zuließ. Die südlichen Völker waren stets genußliebend gewesen und die Einwanderung der Nordländer hatte sie dermaßen aufgefrischt und gekräftigt, daß ihnen eine Religion, wie sie die asketischen Urchristen in den thebaischen Einöden getrieben, keineswegs zusagen konnte. Das Christenthum wurde daher durch die Völker des Südens zum Katholicismus, d. h. zu einem sinnlichen Cultus, der sich eine förmliche Mythologie schuf, die heidnischen Götter, Göttinnen und Genien in Heilige umtaufte, an deren Spitze als christliche Venus oder Isis die Madonna gestellt wurde, die heidnischen Gebräuche und Feste unter christlichen Namen fortsetzte und fortfeierte, den Lebensgenuß, wenn nicht gerade sanctionirte, so doch duldete und dem Sünder durch das weite Thor der kirchlichen Gnadenmittel immer noch einen Weg in's Himmelreich offen ließ. Dieses, das Himmelreich und dessen Kehrseite, die Hölle, also das Jenseits, konnte der Katholicismus freilich nicht aufgeben, ohne sich selbst zu vernichten; allein er bot Allem auf, um auch das Diesseits möglichst bequem und genüßlich einzurichten: er milderte durch seine Dazwischenkunft die Rohheit feudalistischer Tyrannei, empfand vermöge der Verfassung seiner Hierarchie demokratische Sympathieen und wahrte das Volk einerseits durch seine mildthätigen Anstalten vor dem Verhungern, andererseits durch die in dem prachtvollen Ceremoniel seines Gottesdienstes dargebotenen ästhetischen Genüsse vor Verthierung. Der Katholicismus schuf die christliche Kunst; er wollte auf die Sinne und das Gemüth der Menschen wirken und konnte daher des dichterischen Wortes, der Malerei, der Musik nicht entrathen; ja er machte seine Kirchen geradezu zu Theatern und wurde durch die Aufführung religiöser Farcen (Mysterien, Miracles, Moralitäten) Begründer der modernen Drama's [1]).

In dem Katholicismus, in welchem sich die ganze Phantastik und Symbolik des alten Indiens erneuerte, hat nun auch die **Romantik**, das charakteristische

[1]) „Wenn die strengern Lehrer und Gesetzgeber der neuen Kirche Alles, was an den alten Aberglauben erinnerte, gewaltsam zu unterdrücken suchten, gelangten dagegen andere einsichtsvolle und einflußreiche Männer zu der Ueberzeugung, daß es heilsamer sei, der tiefgewurzelten Gewohnheiten zu schonen und nur darnach zu streben, ihnen eine bessere Wendung zu geben. So kam es, daß der Strom der heidnischen Lustbarkeiten, der sich überdies schon mit christlichen Elementen vermischt hatte, endlich in die Kirche selbst geleitet wurde. Die ursprüngliche Bedeutung der Tänze, Gesänge und sonstigen Freudenäußerungen gerieth allmälig in Vergessenheit, und was eigentlich zur Verherrlichung des Saturn oder Bacchus bestimmt gewesen war, wurde nun auf den Johannes, Stephanus oder auf Christus selbst übertragen. An den heiligen Tagen pflegte sich das Volk um die Kirchen zu versammeln, Zelte von Baumzweigen zu erbauen und frohe Gelage zu veranstalten. Da nun die heidnischen Festzeiten oft mit den christlichen coincidirten, so begann die Fröhlichkeit sich an diesen wie an jenen auszusprechen und die entfesselte Lust erfüllte Kirchen und Kirchhöfe mit Tänzen, Mummereien und profanen Gesängen. Es konnte nicht fehlen, daß sich bei solchen Gelegenheiten Sänger und Possenreißer einfanden, um der Vergnügungs- und Schaulust des Volkes Nahrung zu geben. Schon ein Capitular aus der Carolingischen Zeit scheint hierauf Bezug zu haben; es wird hier den Scenicis verboten, geistliche Kleider anzulegen, was doch vermuthlich von ihnen geschah, um in Gemeinschaft mit den Geistlichen in den Kirchen ihr Spiel zu treiben. Ausdrücklich aber tadelt ein späterer Synodalbeschluß diesen Unfug, den man, wenn gleich das Verbot vom Jahr 1316 ist, mit Grund für viele Jahrhunderte älter halten kann. Die Heiligkeit des Orts und des Tages mußte beständig ermahnen, statt profaner Begebenheiten die heiligen Geschichten, deren Erinnerung das Fest gewidmet war, zu Gegenständen der Darstellung zu machen, und so kam es, daß die Keime des Drama's, die wir schon im Ritus der ältesten christlichen Feste sehen (besonders in den Wechselreden des Priesters, des Diakonus und der Gemeinde), sich vollkommen zum Schauspiel entwickelten. So lange die-

Merkmal nicht allein der romanisch-mittelalterlichen Poesie, sondern der Poesie des Mittelalters überhaupt, ihre Quelle, welcher allerdings sowohl durch die vermittelst der Völkerwanderung herbeigeführte Vermischung nationaler Eigenthümlichkeiten, Sagen und Anschauungen, als auch durch die dunkle Befreiungssehnsucht der von dem Feudalsystem gequälten Menschheit noch anderweitige Zuflüsse eröffnet wurden. Die Romantik stellt sich vor Allem die Aufgabe, das Ringen des Subjects in dem Kampfe zwischen den Satzungen der christlichen Moral und den Forderungen der Natur darzulegen. Durch dieses Ringen muß das Gefühl zu übersinnlicher Sublimirung gesteigert werden, in welchem Zustande es über die Verlockungen der Sinnenwelt triumphirt, allein bei der Unmöglichkeit, sich des Irdischen völlig zu entäußern, fortwährend einer krankhaften Reizung, einem sehnsüchtigen Unbefriedigtsein preisgegeben ist. Wesentlich christlich ist die Romantik durch die Art und Weise, wie sie die Liebe auffaßt. Die Romantik begründete nämlich einen förmlichen Cultus der Liebe, dessen Idol das Weib ist [1]). Das Weib erhält durch die Romantik, für welche hier zunächst der katholische Mariadienst maßgebend ist, eine ganz andere Geltung und Stellung, als es in der antiken Welt besaß. Im antiken Zeitalter war der Mann, als Repräsentant der Thatkraft, Mittelpunkt des Lebens, im romantischen dagegen das Weib, als Typus der Gefühlsinnigkeit. Das Christenthum als Religion der Demuth und Unterwerfung vergöttlicht das Weib und die Romantik faßt daher consequent die Liebe als eine geistige Vollkommenheit, als einen mystischen Act, der eigentlich mit der natürlichen, d. h. geschlechtlichen, Liebe gar Nichts zu thun habe oder wenigstens der letztern erst die gehörige Weihe gäbe. Ob die Poesie durch diese veränderte Stellung des Weibes so unendlich viel gewonnen, wie die Romantiker behaupten, bleibe dahingestellt; gewiß aber ist, daß die antiken Frauenbilder Andromache, Penelope, Nausikaa, Antigone u. A. für alle Zeiten als leuchtende Vorbilder echtester und edelster Weiblichkeit gelten werden.

Das romantische Liebesideal war die Sonne, welche die soziale Blüthe des mittelalterlichen Lebens, das R i t t e r t h u m, zur Entfaltung brachte. Die Minne (Gottesminne, Frauenminne) ist die Seele der Romantik, das Ritterthum ihr

---

ses in Händen der umziehenden Mimen und leichtsinniger Geistlicher, die sich ihnen anschlossen, blieb, konnte es ihm freilich an Ausgelassenheit und mannigfacher Entweihung des Heiligen nicht fehlen, daher die Kirche sich mehrfach veranlaßt sah, Verbote gegen dasselbe zu richten. Aber man mußte bald gewahr werden, daß der einmal geweckte Hang des Volks zu solchen Belustigungen sich nicht unterdrücken lasse, und der Clerus, von jeher bemüht, die Wunderbegebenheit der Erlösung zu verbildlichen, begann, zur Erreichung eben dieses Zweckes, sich jenes Hanges zu bemächtigen. Es bedurfte in der That nur eines äußeren Impulses, um die Geistlichen zu bestimmen, die Aufführung der heiligen Geschichten selbst zu übernehmen. Die Hymnen und Antiphonen der Kirche, die Reden der Priester, sowie verschiedene Handlungen des Cultus hatten das dramatische Element mehr und mehr entwickelt; die Weise, in welcher die heilige Geschichte dem Volke vorgetragen wurde, war oft in's Mimische übergegangen; seit lange pflegten die Geistlichen während des Lesens der biblischen Texte eine Rolle zu entfalten, auf welcher die vorgelesenen Abschnitte verbildlicht waren; der Uebergang zur lebendigen und vollkommen dramatischen Darstellung war also sehr nahe gelegt. Zur Beseitigung des Vorwurfs, die neue Sitte sei des Gotteshauses unwürdig, berief man sich auf die Erbauung und Belehrung, die dem Volke aus solchen Schauspielen erwachse. Wurde nun dieser Zweck auch nicht immer allein im Auge behalten, mischte sich auch mancher weltliche Scherz in die fromme Unterhaltung, so kam die Kirche doch im Allgemeinen von ihrem frühern Verdammungsurtheile zurück, ja förderte selbst dergleichen Darstellungen, die sie durch den Namen „Mysterien“, der ihnen in verschiedenen Decretalen und Conciliensschlüssen beigelegt wird, mit andern Handlungen des Cultus auf gleiche Linie stellte.“ S c h a c k, Gesch. d. dramat. Kunst u. Lit. in Spanien, I, 39. Vgl. A l t, Theater und Kirche, 1846; H a s e, das geistliche Schauspiel, 1858. Wir werden den Gegenstand noch mehrmals zu berühren haben.

[1]) Daß die Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens zu dieser idealischen Auffassung der Weiblichkeit häufig in schroffen Gegensatz trat, ist Thatsache. Ich werde weiter unten, beim deutschen Minnegesang, darauf zurückkommen.

Leib. In diesem gelangt die romantische Idee zu ihrer vollsten Erscheinung, geht aber dabei nach zwei Richtungen auseinander und stellt sogar in den Zweigen eines Sagenstammes, in der Artussage das weltliche, in der Gralsage dagegen das geistliche Ritterthum dar. Den Artussagenkreis im engeren Sinne erfüllt ein glanzvolles, turnirendes, bankettirendes und liebelndes Ritterleben; der Minne- und Ehrendienst erscheint hier als ein System, das schon einigermaßen der spitzfindigen Behandlung der Liebe und Ehre vorgreift, welche später im spanischen Drama aufkam; die Ritter von Artus' Tafelrunde sind zwar sehr fromm, aber in noch höherem Grade galant, ihre Sinnesweise, wie der Zweck ihrer bunten Abenteuer, ist durchaus weltlich und sie machen sich gar kein Gewissen daraus, jede Blume zu pflücken, die ihnen auf ihren Irrfahrten zu Handen kommt: die Gralsage im engeren Sinne hingegen eröffnet den Blick in eine ganz andere Welt, sie vertritt wesentlich die allegorische Seite der Romantik; das Ritterthum in der vorhin geschilderten Weise ist hier nur Folie für das Mysterium des Graldienstes, die Weltanschauung ist völlig christlich, d. h. übersinnlich und asketisch, die Collisionen des menschlichen Gefühls mit der christlichen Moral treten schroff hervor, die Liebe ist mehr ein Begriff als eine Realität, der Drang in die dämmerige Ferne, der Hang für das Wunderbare und Unbegreifliche vereinigen sich mit feindseliger Verachtung des Wirklichen und Naheliegenden. So kehrt sich also in den beiden Typen des Ritterthums, in der Artussage und in der Gralsage, in welcher letztern orientalische Einflüsse nicht zu verkennen sind, die durch die Kreuzzüge vermittelt wurden, der christliche Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits ebenso unversöhnt heraus als er die Welt der Romantik, das Mittelalter, überhaupt durchdrang. Das Ritterthum als politische Erscheinung gefaßt, fußt auf der Feudalverfassung und gipfelt sich in verschiedenen Abstufungen zu seiner Krone auf, zum Kaiser; diesem gegenüber steht der Papst, als Spitze der Hierarchie — weltliche und geistliche Macht, Diesseits und Jenseits, ohne Unterlaß sich befehdend. Dies ist die von neuern Romantikern ausgeposaunte Einheit des mittelalterlichen Lebens. Uebrigens hätte diese vorgebliche Einheit die Romantik nothwendigerweise zerstört; denn das Romantische besteht ja eben im Zwiespalt, es ist das ewige Unbefriedigtsein, das nie gestillte Sehnen, das angestrebte Aufgehen des Irdischen im Uebersinnlichen. Als Solches hat es sich in den Kreuzzügen, der Glanzzeit des Ritterthums, welthistorisch manifestirt und aus den durch diese und die Kämpfe der Bekenner des Islam und des Christenthums in Spanien und Südfrankreich herbeigeführten Berührungen zwischen Morgenland und Abendland seine höchste Formvollendung geschöpft. Wenn aber, wie oben bemerkt worden, die aus dem Christenthum hervorgegangene Romantik die Poesie des Mittelalters als allgemeines Merkmal charakterisirt, so müssen wir daneben als besondere Elemente derselben — hier zunächst in Bezug auf die Literatur der romanischen Völker — hervorheben die Reminiscenz der antiken oder, genauer gesprochen, der römischen Poesie und die ihr bald unterliegende, bald sie zurückdrängende Nationalität. Der Kampf dieser Elemente durchzieht die ganze Literaturgeschichte der Romanen (Franzosen, Italiener, Spanier und Portugiesen) und wird einzig und allein in der dramatischen Literatur Spaniens vollständig zum Vortheil der Nationalität entschieden. Nach diesen einleitenden Bemerkungen treten wir unsere Wanderung durch die einzelnen romanischen Länder an.

Zweites Kapitel.

Frankreich[1]).

1) Die provenzalischen Troubadours[2]).

Aus Julius Cäsars Memoiren erhellt, daß schon vor der Völkerwanderung Frankreich eine sehr gemischte Einwohnerschaft hatte. Cäsar zählt namentlich drei Völker auf: die Aquitanier, die Belgier und die Kelten, welche letztere sich eigentlich Gälen nannten und der Abstammung nach mit den Keltiberiern der pyrenäischen Halbinsel und den keltischen Stämmen der britischen Inseln zusammenhingen. Das keltische Element muß jedenfalls das vorwiegende gewesen sein, denn es drückte, der Römerherrschaft sowie der dieser folgenden Eroberung durch germanische Stämme, besonders der Franken (s. d. J. 428) zum Trotz, dem Nationalcharakter seinen Stempel auf. Unmächtiger erwies es sich in sprachlicher Beziehung, denn vor der Völkerwanderung hatte es einem verdorbenen Latein weichen müssen und wäh-

---

[1]) Histoire littéraire de la France, 1733 seq. (das von dem gelehrten Benedictiner A. Rivet de la Grange begründete, in neuerer Zeit durch Mitglieder der Akademie der Inschriften fortgeführte, aber noch lange nicht zum Abschlusse gekommene riesenhafte literarhistorische Unternehmen). Beauchamps: Recherches sur les théatres de France, 1735 seq.; Parfait: Hist. du théatre françois, 1745 seq.; Villemain: Tableau de la Littérature au XVII. siècle, 1828—30; Villemain: Cours de la littérature française, 1830; Sainte-Beuve: Portraits littéraires, 1836; Michiels: Hist. des idées littér. en France, 1842; Vinet: Etudes sur la littérat. française au XIX. siècle, 1849. Außerdem die zahlreichen literarhistor. Studien, welche die verschiedenen Jahrgänge der Revue des deux mondes enthalten, der gediegensten Zeitschrift, welche Frankreich jemals besaß. Bouterwek: Gesch. d. Poesie und Beredtsamkeit, Bd. 5—6; Ideler: Geschichte der altfranz. Nationalliteratur, 1842; Mager: Gesch. d. französ. Nationallit. neuerer und neuester Zeit, 3 Bde. 1837—39; De Castres: Grundriß d. franz. Literargesch. 1854; Ebert: Entwicklungsgesch. d. französ. Tragödie, 1856; Schmidt-Weissenfels: Frankreichs moderne Literatur, 2 Bde. 1856; Schmidt-Weissenfels: Gesch. d. französ. Revolutions-Literatur, 1859; Arnd: Gesch. d. französ. Nationallit. von der Renaissance bis zu der Revolution, 2 Bde. 1856; Büchner: Französ. Literaturbilder s. d. Renaissance bis auf unsere Zeit, 2 Bde. 1858; Schmidt: Gesch. d. französ. Literatur s. d. Revolution, 2 Bde. 1858; Hettner: Literaturgesch. d. 18. Jahrhunderts, Bd. II, 1860.

[2]) Raynouard: Choix des poésies originales des Troubadours, 1816—21; Fauriel: Hist. de la poésie provençale, 1846; Diez: Die Poesie der Troubadours, 1826; Diez: Leben und Werke der Troubadours (mit vielen Uebersetzungen), 1829; Brinkmeier: Die provenzalischen Troubadours, 1844; Brinkmeier: Rügelieder der Troubadours, 1846; Kannegießer: Gedichte der Troubadours, 1852.

rend und nach der Völkerwanderung konnte es gegen das Mischidiom (Romanzo), welches sich aus dem Volkslatein und verschiedenen germanischen Dialekten bildete, nicht aufkommen. Das Romanzo begann sich in Frankreich mit dem französischen Nationalgeist zugleich zu entwickeln, also zur Zeit des Königs Hugo Capet, und schied sich während dieser Entwicklungsperiode in drei Mundarten: in die eigentlich französische um Paris herum, in die wallonische im Norden und in die provenzalische, auch limosinische, am häufigsten aber einfach lengua romana (kürzer romans) genannte im Süden.[1])

Hier, in den sonnigen Thalen der Provence (vom lateinischen provincia, weil den Römern das südliche Gallien die Provinz par excellence hieß), an den Ufern der Garonne, auf den üppigen Küstenstrichen des Mittelmeers und in dem Grün der Pyrenäenabhänge, unter einem vielfach begabten und lebensfreudigen Volke, unter welchem schon der vor Alters durch die griechische Colonie Marseille (Massilia) gestreute Samen der Kultur nicht ganz fruchtlos geblieben war, erwachte nach dem Untergange der antiken Welt, nach den Stürmen der Völkerwanderung, mitten unter den tobenden Rüstungen der Kreuzzüge zuerst jene Weltanschauung und als deren Organ jene Poesie, die wir im Gegensatz zur classischen die romantische zu nennen pflegen. Hier war der Boden, auf welchem Orient und Occident, maurisches und christliches Ritterthum in harten Kämpfen zusammengetroffen, hier hatten Abderrahman und Karl Martell ihre Entscheidungsschlachten geschlagen, hier Karl der Große und seine Paladine ihre abenteuerlichen Heldenthaten vollbracht und es will Einen bedünken, als ob die ritterliche Dichtung der Provenzalen, welche auf die Gestaltung der Gesammtliteratur des mittelalterlichen und neuzeitigen Europa's einen so übermächtigen Einfluß geübt, von einem Nachhall des sagenhaften Horns, das der sterbende Roland bei Ronceval ertönen ließ, zum Leben geweckt worden wäre. Denn es ist eben so viel schwermüthige Klage und brennende Sehnsucht, wie zornvolles Aufathmen einer gedrückten und beschwerten Heldenbrust in den Gesängen der Provenzalen: so mochte der Hülferuf geklungen haben, welchen der herrliche Neffe dem kaiserlichen Ohm zusandte. Diese poetische Ansicht ist indessen eine sehr unhistorische. Allerdings wurde das südliche Frankreich dadurch, daß es den Schauplatz der Kämpfe zwischen christlichem und arabischem Ritterthum abgegeben, die Heimat der romantischen, ritterlichen Poesie, allein die Wiege derselben stand anderswo, in den arabischen Reichen Spaniens nämlich, von wo her sich Provenzalen sowohl als Spanier die ersten dichterischen Anregungen und Formen holten. Dieß geschah besonders gegen das Ende des 11. Jahrhunderts, zur Zeit, wo König Alfonso VI. von Castilien mit dem Beistande französischer Ritter den Mauren die Stadt Toledo wegnahm. Die geistige und gesellige Bildung, besonders aber die Gesänge und Dichtungen der Besiegten erregten die Bewunderung der Sieger und diese brachten aus Toledo die Keime der fröhlichen Wissenschaft (gaya scienza) mit in ihre spanische und französische Heimat zurück. Die Provence wurde nun der vornehmste Sitz der gaya scienza, der fröhlichen Dichtkunst, deren arabische Grundlage sich schon

---

[1]) Man hat auch eine, von den Wörtern der Bejahung hergenommene Bezeichnung der beiden großen altfranzösischen Sprachgebiete, welcher zufolge Langue d'oil die Sprache des Nordens, Langue d'oc die Sprache des Südens bedeutet. — Gelegentlich sei hier bemerkt, daß ein Gedicht über die Gefangenschaft des Boëthius, ferner der Schwur, den Ludwig der Deutsche im Jahr 842 seinem Bruder, Karl dem Kahlen, leistete (dieser Schwur lautete: Pro Deo amur et pro christian poplo et nostro commun salvament, dist di en avant, in quant Deus savir et potir me dunat, si salvara jeo cist meon fradre Karlo, et in adjuhda et in cadhuna cosa, si cum om per dreit son fradre salvar dist, in o quid il mi altre si fazet, et ab Ludher nul plaid numquam prindrai, qui meon vol cist meon fradre Karlo in damno sit), endlich einige Fragmente der gottesdienstlichen Poesie der Waldenser die ältesten Denkmale romanischer Sprache sind.

dadurch verräth, daß ihr, wie der arabischen Poesie, das Epos und Drama fremd bleibt und sie fast ausschließlich in dem lyrischen Kreise des Liebesliedes, in der Romanze, der Didaktik und Satire sich bewegt. Die feinere Bildung, die bei der Fruchtbarkeit und dem materiellen Wohlstand des Landes, sowie bei dem feurigen, elastischen Temperamente seiner Bewohner schon frühe in Südfrankreich sich geltend machte und an den gastfreien Höfen der zahlreichen Großen sich concentrirte, kam dem von den Arabern ausgegangenen poetischen Anstoß mit Enthusiasmus entgegen. Dieser Enthusiasmus rief rasch die Pflege der Heldensage, das Interesse an Märchenkunde und Fabelei, Wettkämpfe in Gesang und Liedererfindung in's Leben und mit den ritterlichen Uebungen des Turniers verbanden sich, die Sitten mildernd, dem geselligen Leben zierliche Form und Norm gebend, die anmuthigen Spiele der Liebeshöfe oder Minnegerichte (corts d'amor, erst später in ihrer Entartung collèges de la gaye science genannt[1]). Viel leerer Klingklang und zügellose Wollüstelei, die ihre Begierden hinter sentimentaler Sophisterei verbarg, lief da allerdings mit unter, allein dessenungeachtet steht es fest, daß ein poetischer Hauch die ganze Bevölkerung der Provence durchwehte und daß in diesem Lande zu einer Zeit, wo noch ringsher in der Christenheit triste Barbarei herrschte, die Macht des Geistes und Wortes zu einer außerordentlichen Geltung gelangt war.

Kunst des Findens (art de trobar) hieß in der Provence die Dichtkunst und deßhalb nannten sich die Ausüber derselben Troubadours (trobador, trobaire, Finder, Erfinder). Einen niedrigeren Rang, als die Troubadours, nahmen die Jongleurs (joculatores, Spielleute) ein, welche aus Gesang, Musik und Erzählung ein Gewerbe machten und vielfach zur Gaukelei und Possenreißerei herabsanken[2]). Ein Troubadour, welcher die Gabe, seine Lieder singend vorzutragen, nicht besaß, pflegte einen Jongleur (joglar) zum Begleiter anzunehmen, um von diesem seine Gedichte vortragen zu lassen. Anfangs hieß alle poetische Aeußerung schlechtweg Verse (vêrs), erst später kam die Bezeichnung

---

[1]) Ueber die Minnehöfe und ihre Urtheilssprüche (arrêts d'amour) vgl. „Aussprüche der Minnegerichte, aus alten Handschriften herausgegeben und mit einer historischen Abhandlung über die Minnegerichte des Mittelalters begleitet, von Freiherrn v. Aretin," München 1803. Die Minnehöfe nahmen unstreitig aus dem in der provenzalischen Poesie wurzelnden galanten Gebrauch des Ritterthums, häcklige Thesen aus dem Bereich der Erotik aufzustellen und zu vertheidigen, ihren Ursprung. Wie in den Gelehrtenschulen der damaligen Zeit über Thesen der scholastischen Philosophie disputirt wurde, so bei den ritterlichen Festen von Damen, Rittern und Troubadours über Liebesfragen, wie z. B. über folgende: Kann zwischen Ehegatten wahrhafte Liebe bestehen? — Welche wird am meisten geliebt, die anwesende oder die abwesende Dame? — Was reizt am meisten zur Liebe, die Augen oder das Herz? — Wer ist würdiger, geliebt zu werden, derjenige, welcher freigebig gibt, oder derjenige, welcher wider Willen gibt, um für freigebig zu gelten? — Eine Dame sieht einen ihrer Bewerber liebevoll an, einem zweiten drückt sie die Hand, einem dritten drückt sie den Fuß mit dem ihrigen, welchem hat sie nun die größte Zuneigung bezeigt? — Die Entscheidungen über derartige Fragen scheinen von den Vorschriften einer Art von Liebescodex abhängig gewesen zu sein, in welchem unter anderen folgende Maximen vorkamen: Es ist durch Nichts verboten, daß eine Frau von zwei Männern oder ein Mann von zwei Frauen geliebt werde. — Die Liebe darf der Liebe Nichts versagen. — Die Ehe ist keine legitime Entschuldigung gegen die Liebe. — Der wahrhaft Liebende sieht ohne Unterlaß das Bild der Geliebten. —

[2]) „Troubadours nannte man Alle, die sich mit der Kunstpoesie beschäftigten, weß Standes sie immer sein mochten, gleichgültig ob sie zu eigner Lust oder um Lohn dichteten. Jongleurs hießen alle Diejenigen, welche aus der Poesie oder Musik ein Gewerbe machten." Diez. Dem von Diez (Poesie der Troubadours S. 21) angeführten Zeugniß des Troubadour Quiraut Riquier zufolge wären die Jongleurs älter als die Troubadours. Dieses Zeugniß (v. J. 1275) lautet: Wahrhaftig von weisen und unterrichteten Männern wurde von Anfang die Jonglerie aufgebracht, um durch geschickt gespielte Instrumente den Edlen Ehre und Freude zu verschaffen. Hierauf kamen die Troubadours, um hohe Thaten zu singen und um die Edlen zu preisen und sie zu ähnlichen aufzumuntern.

Lied (canzo, Canzone, und canzoneta, Canzonette) auf; fröhliche Gesänge nannte man Soulas, klagende Lais, Morgenlieder Albas, Abendständchen Serenas; Sonet (sonet) hieß ein mit Instrumenten, Ballade (balada) ein mit Tanz begleitetes Lied. Hauptgegenstand der art de trobar war und blieb die Liebe und die Verherrlichung der Geliebten; die Form war hier das eigentliche Lied (Canzone, Alba, Serena) oder auch das dialogisirte Schäferlied (pastoreta, pastorella), in welchem der Dichter, ein Schäfer und eine Schäferin redend eingeführt werden. Neben dem Minnelied spielen jedoch auch andere Gattungen der Poesie ihre Rollen, immer jedoch mit lyrischem Grundton, so die Legende, die Fabel, die Novelle (novas), ein Kunstausdruck, der sich auch auf religiöse und didaktische Dichtungen erstreckt, wie die Erzählung (comtes) sowohl erzählendes als unterweisendes Gedicht sein kann; endlich die Tenzone oder Streitgedicht (von tenzos, Streit) und das Sirventes (sirventes, sirventesca), d. h. das Lob- oder Rügelied. Ist die in die Form des Wettgesangs zweier oder mehrerer Poeten gekleidete Tenzone, deren Gegenstand vorwiegend galante Streitfragen abgeben, mehr nur ein spitzfindiges Witzspiel, so hat dagegen das Sirventes Anspruch auf eine viel höhere Geltung. Ursprünglich bedeutet es, von servire hergeleitet, ein Dienstgedicht, d. h. ein im Dienst eines Großen von einem Hofdichter verfaßtes Gedicht, allein diese Bedeutung verlor sich bald und das Sirventes erweiterte und erhob sich zum dichterischen Organ der öffentlichen Meinung. Als Rügeliederdichter wurden die Troubadours die Träger derselben, die Lenker des politischen und sozialen Lebens ihres Landes. Ihr Freimuth und feuriger Haß richtete sich vornehmlich gegen Rom und das Verderbniß der Pfaffheit [1]). Dadurch reihten

---

[1]) Z. B. Guillem Figueiras in seinem Sirventes gegen Rom (Brinkmeier, Rügelieder 33, 34, 67):

Roma, per aver	Rom, du thust für Geld
Faitz manta fellonia,	Gar viel Abscheulichkeiten,
E mant desplazer,	Was Gott nicht gefällt,
E mant vilania;	Und Böses aller Zeiten;
Tan voletz aver	Um das Reich der Welt
Del mon la senhoria,	Sieht man so arg dich streiten,
Que res non temetz	Daß du weder Gott
Dien ni sos devetz,	Scheust, noch sein Gebot,
Ans vei que fairetz	Um mehr jeden Tag
Mais qu'ieu dir non poiria	Dein Scepter auszubreiten,
De mal per un detz.	Als ich sagen mag.
Rom, ab fals sembelh	Rom, mit arger List
Tendetz vostra tezura,	Spannest du deine Schlingen;
E man mal morselh	Dem manch' Bissen frißt,
Manjatz, qui que l'endura;	Der mit der Noth muß ringen.
Car avetz d'anhelh	Unschuldsvoll vor dir
Ab simpla guardadura,	Trägst du des Lammes Mienen,
Dedins lop robat,	Innen reißend Thier,
Serpent coronat	Schlang' in Kronenzier,
De vibra engenrat	Gift'ge Viperubrut,
Per qu'el diable us apella	Deßhalb grüßt dich der Teufel,
Com al sien privat.	Wie er's Freunden thut.

Und Peire Cardinal in seinem Sirventes gegen die Pfaffen:

Li clerc si fan pastor	Sie heißen Hirten zwar,
E son ancizedor;	Doch sind sie Mörder gar,
E semblan de santor	Sie sind voll Heiligkeit,
Quan los vey revestir,	Sieht man nur auf ihr Kleid;
E pren m'a sovenir	Stets kommt mir in den Sinn,
D'en Alengri q'un dia	Wie einstmals Alengrin (Isegrim)
Volc ad un parc venir	In eine Hürde schlich,
Mas, pels cas que temia,	Doch ob der Hunde sich

sie sich unter die einflußreichsten Vorkämpfer der Reformation und diese Seite ihrer dichterischen Thätigkeit muß man sehr im Auge behalten, wenn man sie nicht einseitig beurtheilen will; sie waren nicht nur Sänger der Liebe, sondern auch Herolde der Freiheit und Ehre und auf ihre Gesänge ist die oppositionelle Lyrik der Neuzeit als auf ihre Quelle zurückzuführen.

Als die Blüthezeit der provenzalischen Poesie ist der Zeitraum von 1090—1290 anzusehen. Von da zerfiel sie rasch, zugleich mit dem Ritterthum, dessen Blüthe der ihrigen eng verbunden war. Die Formen, in welchen sie ihren Inhalt niedergelegt, erhielten sich zwar noch einige Zeit, aber der Geist entwich und der Mangel desselben konnte durch die vereinzelten dichterischen Bestrebungen begabter Männer nicht ersetzt werden, so wenig, als die späteren Versuche des phantastischen provenzalischen Königs René (1409—1480), die Poesie seines Landes wieder zu erwecken, von Erfolg waren. Zum schnellen Untergang der provenzalischen Lyrik wirkte auch der Umstand mit, daß die Sprache, deren sie sich bediente, nach den unglücklichen Albigenserkriegen als Gefäß und Verbreitungsmittel der Ketzerei unerbittlich verfolgt wurde. Als die bedeutendsten der provenzalischen Troubadours sind folgende namhaft zu machen: Graf Wilhelm IX. von Poitiers (1071—1127), der älteste von welchem wir bestimmte Kunde haben, Bernart von Ventadour (um 1140—1195), Marcabrun (1140—1185), ein origineller Kauz, der, statt den Frauen zu huldigen, sie mit bitteren Stachelreden heimsuchte, Jaufre Rudel, Prinz von Blaya (1140—1170) [1]), Graf Rambaut III. von Orange (reg. 1150—1173), Peire von Auvergne (1155—1215), Guillem von Cabestaing (st. zw. 1181 u. 1196), Peire Rogier (1160—1180), König Alfonso II. von Aragon (reg. 1162—1196), Richard I. (Löwenherz) König von England und Graf von Poitiers (reg. 1169—1199), Robert I. Delphin (Dauphin) von Auvergne (reg. 1169—1234), Peire

Pelh de moton vestic,	Ein Hammelfell anzog,
Ab que los escarnic;	Womit er sie betrog;
Puys manjet e trahic	Dann fraß er Alles auf,
Selhas que l'abellic.	Was ihm kam in den Lauf.
Aissi cum son major,	Je höher gar ihr Stand,
Son ab mens de valor	Je schlimmer ist's bewandt;
Et ab mais de fallor,	Auf Lüge wird gezählt,
Et ab mens de ver dir	Je mehr die Wahrheit fehlt;
Et ab mais de mentir,	Je wen'ger Wissenschaft,
Et ab mens de clercia	Je größre Ränkekraft,
Et ab mais de falhir,	Und von der Demuth gar
Et ab mens de paria;	Findet sich nicht ein Haar.
Dels fals clergues o dic,	Ja, gegen Gott so feind
Qu'ancmais tant enemic	Hat's Niemand noch gemeint
Jeu adieu non auzic	Als dieses Pfaffenheer
De sai lo temps antic.	Seit alten Zeiten her.

[1]) Die Lebens- und Liebesgeschichte dieses Sängers ist für die Romantik und ihr Zeitalter ungemein charakteristisch. Sie lautet nach Diez (Leben und Werke der Troubadours, S. 52) in Kürze also: Jaufre Rudel, Prinz von Blaya, war ein sehr edler Mann; er verliebte sich in die Gräfin von Tripolis, ohne sie je gesehen zu haben, in Betracht ihrer großen Güte und Freundlichkeit, die er von den aus Antiochia kommenden Pilgern hatte preisen hören. Nun dichtete er viele schöne Lieder auf sie. Aus Verlangen, sie zu sehen, nahm er endlich das Kreuz und begab sich auf die See. Da überfiel ihn in dem Schiff eine schwere Krankheit, so daß seine Reisegefährten ihn für todt hielten; indessen brachten sie ihn nach Tripolis in eine Herberge. Man benachrichtigte die Gräfin davon und sie begab sich zu ihm an sein Bett und nahm ihn in ihre Arme. Er aber merkte, daß es die Gräfin war, und kam wieder zur Besinnung und pries und dankte Gott, daß er ihm das Leben gefristet, bis er sie gesehen. Dergestalt starb er in den Armen der Gräfin und sie ließ ihn in dem Tempelhause zu Tripolis ehrenvoll bestatten und aus Schmerz über seinen Tod begab sie sich noch denselben Tag in das Kloster.

Raimon von Toulouse (1170—1200), Arnaut von Marueil (zw. 1170—1200), Guirot von Borneil (etw. 1175—1220), Peire Vidal (um 1175—1215), der hochgehaltensten Meister einer, Bertran von Born (bl. 1180—1195), ein stolzer, kriegerischer Sänger, dessen Lieder klingen wie Schwertschlag auf Helmen und Funken stieben, heiß wie die aus Panzerringen gehauenen [1]), Folquet von Marseille (st. 1231), Pons von Capdueil (bl. 1180—1190), Verfasser sehr eindringlicher und wirksamer Kreuzzugslieder, Rambaut von Vaqueiras (1180—1207), Peirol (1180—1225), Guillem von Saint-Didier (1180—1200), der Mönch von Montaudon (1180—1200), kecker, cynischer Spottdichter, Arnaut Daniel (um 1180—1200), wahrscheinlich Erfinder der wunderlichen Reimstrophe der Sestine, Gaucelm Faidit (1190—1240), Raimon von Miraval (um 1190—1220), Blacatz (1200—1236), Savaric von Mauleon (1200—1230), Uc von Saint-Cyr (etw. 1200—1240), Aimeric von Peguilain (1205—1270), Peire Cardinal (ungef. 1210—1230) der kühnste durchschlagendste Sirventesdichter, Guillem Figueiras, ebenfalls scharfer Rügeliederdichter, Sordel aus Mantua (1225—1250), von dessen Liebesabenteuern seltsame Kunden umgehen, Bonifaci Calvo (1250—1270) und Bertolome Zorgi (1250—1270), Beide wie Sordel Italiener, denn die provenzalische Poesie fand in Italien noch mehrere ausgezeichnete Pfleger, als sie daheim schon unheilbar siechte; endlich Guiraut Riquier (1250—1294), ein sinniger und gemüthvoller Dichter, besonders im Pastorell ausgezeichnet, aber etwas gelehrt geschnörkelt. Mit ihm schließt die Reihe der besseren Troubadours.

---

2) Die nordfranzösischen Trouvères und die nordfranzösische Epik [2]).

Während im Süden von Frankreich die Romantik den Drang ihrer Gefühle in lyrische Formen ergoß, begründete sie im Norden desselben Landes die einflußreiche, nach und nach über die ganze mittelalterliche Welt sich ausdehnende Herrschaft ihrer Heldengedichte und Romane. Ebenso wesentlich, wie in der Provence lyrisch [3]), ist in Nordfrankreich die Poesie episch, aber wenn dort die Romantik gleichsam die ersten Lebenszeichen von sich gegeben, so zeigt sie sich hier schon in voller Jugendblüthe und Zeugungskraft. Die provenzalischen Troubadours klopften mit ihren Liedern an die Pforte der „wundervollen Märchenwelt“, in den nordfranzösischen Epen ist diese weit aufgethan und verbreitet ringshin den

---

[1]) Bertran de Born ist selbst Gegenstand der Dichtkunst geworden, nämlich durch Dante (Inferno, cant. 28) und durch Uhland, der ihn ja in einer seiner schönsten Romanzen gefeiert hat.

[2]) Was Raynouard für die alte südfranzösische, das ist Roquefort für die nordfranzösische durch sein Werk: De l'état de la poësie françoise dans le XIIe et XIIIe siècle, Paris 1821. — Eine treffliche Abhandlung über das altfranzösische Epos hat Uhland („Musen“, für 1812) geliefert. — Zahlreiche Proben aus nordfranzösischen Dichtungen finden sich gedruckt in dem oben citirten Werke von Ideler und in Adelbert Keller's „Romvart“, 1843.

[3]) Daß sich einzelne epische, meist nordfranzösischen Werken nachgebildete, Dichtungen in der provenzalischen Literatur finden, wie die gereimten Romane Jaufre und Fierbras und der Prosaroman Philomena, kann dem lyrischen Grundcharakter dieser Literatur keinen Abbruch thun.

Schimmer ihrer „mondbeglänzten Zaubernacht.“ Durch die Bildung des Epischen ward Frankreich der Mittelpunkt der romantischen Poesie, denn es gab in seinen Epen das Nationale entschieden auf und bildete das Christliche hervor. Das christliche Moment der Poesie wurde durch die Kreuzzüge genährt und gezeitigt, und da Frankreich vornehmlich der Träger des Kreuzzugsenthusiasmus war, so mußte es consequenterweise auch zum Centrum der christlichen Herologie werden, in welcher sich die nationalen Züge der Heldensagen verwischten oder wenigstens einer starken Modificirung und Ueberfärbung mit der christlichen Glaubensfarbe unterworfen wurden, um aus dem Schmelzofen der christlichen Weltanschauung umgeformt und überchristlicht wieder in ihre verschiedenen Vaterländer zurückzukehren.

Die nordfranzösische (normännische) Sprache erfreute sich schon frühe einer Regelung und Bildung, welche sie zu größeren dichterischen Compositionen fähig machte. Solche (epische) Compositionen setzen aber schon reiche poetische Vorarbeiten sowohl, als auch eine große Empfänglichkeit für die Poesie und ihre Werke voraus. Diese Empfänglichkeit nun war in Nordfrankreich in nicht minderem Grade vorhanden als in Südfrankreich, und wie unter den Provenzalen die Troubadours als nationale Dichter aufgetreten, so traten unter den Nordfranzosen die Trouvères (von trouver, finden) als Gestalter der vorhandenen poetischen Stoffe auf und wurden dabei von den Menestriers (Menestrels, vom lat. ministeriales), welche ihre Gedichte vortrugen, und von den Jongleurs, welche dichterischen Vortrag mit Gesang und Instrumentalmusik begleiteten, unterstützt. Die Hauptthätigkeit der Trouvères war, obwohl sie auch die Lyrik pflegten und besonders das echtfranzösische Genre des heitern, zwischen Pathos und Witz wechselnden Liedes (chanson) begründeten, eine epische; denn ihr Hörerkreis verlangte vermöge seiner Abstammung, seines Klima's und seiner Sitten eine nahrhaftere, compactere Kost als dem lyrischen Flattergeist der Provenzalen genügte. Sie griffen daher in die ungeheure Masse von Sagenstoffen hinein, welche sich in dem gährenden Chaos des 1. Jahrtausends der christlichen Zeitrechnung angesammelt hatte, und gestalteten daraus das romantische Epos. Anfangs war die Form desselben eine streng poetische (chansons de geste), wurde dann laxer und laxer, verbequemlichte sich aus dem Roman in Reimen zum Roman in Prosa und schrumpfte zuletzt nach Verkürzungen, Verrenkungen und Vermischungen aller Art zum Volksbuch zusammen, wie es noch jetzt, auf aschgraues Papier mit schrecklichen Holzschnitten „gedruckt in diesem Jahr,“ auf unseren Jahrmärkten feilgeboten wird.

Die Anzahl der epischen Denkmale der altfranzösischen Literatur ist außerordentlich groß und, obgleich noch Vieles ungedruckt in Archiven und Bibliotheken schlummert, schon jetzt schwer zu übersehen. Man hat die Erzeugnisse dieser Epik folgendermaßen zu sichten und zu sondern versucht:

1) **Kirchliche Dichtungen.** Die Quellen derselben sind das alte und neue Testament, die Martyrologien (acta martyrum) und Heiligengeschichten (acta sanctorum). Das sprachliche Interesse überwiegt bei dieser Legendenpoesie das ästhetische weit. Wir führen nur einige dieser frommen Geschichten an: a) Voyage de St. Brandon au paradis terrestre. eine Art mönchischer Odyssee, von einem unbekannten Dichter um das Jahr 1121 verfaßt; b) eine Paraphrase der Bibel von Berengiers oder Beranger; c) Vie de Ste Elisabeth etc. von Rutebeuf und Aehnliches mehr.

2) Die nationale Heldendichtung. 1) Der fränkisch-karolingische Sagenkreis. a) Als Grundstock der Dichtungen aus diesem Kreise wird gewöhnlich die Chronik des Turpin angegeben; es ist diese Chronik jedoch mehr eine auf epische Ueberlieferung gegründete Biographie Karls des Großen als ein episches Gedicht. Der Verfasser ist unbekannt, als Zeit der Abfassung wird das

11. Jahrhundert angegeben [1]), — b) das Gedicht von der Wallfahrt Karls des Großen nach Konstantinopel und Jerusalem, — c) der Roman von Bertha mit dem großen Fuße, zuerst bearbeitet von Adenez, — d) der Roman von Flos und Blancflos, — e) der Roman De Roncevaux ou des XII. Paris de France (das Rolandslied), von Turold um die Mitte des 12. Jahrhunderts gedichtet, die bekannte Sage von dem Unglück bei Ronceval erzählend, in seiner Grundlage wohl der älteste Roman dieses Sagenkreises; dem Inhalt desselben werden wir auch in der deutschen Literatur begegenen, — f) Les qautre fils Aymon (die Haimonskinder), — g) l'histoire du noble et vaillant chevalier Regnault de Montauban. — h) Guerin de Montglaive, — i) Maugis d'Aigremont (der Zauberer Malegis), — k) Huon de Bordeaux, — l) Doolin de Mayence, — m) Ogier le Danois. — n) Meurvin, — o) Gerard d'Euphrate — legen besonders die feudalen Verhältnisse zwischen Karl dem Großen und seinen Vasallen dar. Den Kampf mit den Ungläubigen hebt mehr hervor p) der Roman von Fierabras und q) der Roman Galyen Rhétoré. Von gemischter Tendenz ist r) der Roman De Charlmagne fils de Berthe und s) das Gedicht Guillaume d'Orange macht den Versuch, den Haupthelden des ersten Kreuzzugs, Gottfried von Bouillon, mit der ältesten französischen Sage in Verbindung zu bringen. 2) Der bretonische Sagenkreis. Er bietet das Merkwürdige, daß in ihm die sublimirteste Christlichkeit mit keckster heidnischer Genußfreudigkeit in buntem Durcheinander sich mischt. Die erstere manifestirt sich in dem geistlichen Ritterthum, dessen Gegenstand der Dienst des heiligen Gral's (von grazal, Gefäß) oder des heiligen Blutes ist, welches, durch den Lanzenstich des Longinus aus der Seite Christi hervorgelockt, angeblich durch Joseph von Arimathia in einer Demantschüssel aufgefangen, nach England gebracht und den Rittern der Massenie (Templeisen), d. h. der ritterlichen Verbrüderung zum Dienste des Gral's, zur Hut anvertraut worden sei; die letztere dagegen findet in der Tristanssage ihre Verkörperung. Die Reihe der betreffenden Romane eröffnen a) der Roman Merlin und b) der Roman De Sang-real; dann folgt c) der Roman Perceval, die werthvollste aller dieser Dichtungen, begonnen von Chrestien de Troyes, vollendet von Gautier de Denet und Manessier um 1210 [2]); d) der Roman Lancelot du lac, die Liebesgeschichte

[1]) Deutsch in Romanzen bearbeitet von Fr. Schlegel (Werke I.).

[2]) Ueber Chrestien vgl. W. L. Holland: Chr. v. Tr., eine literargeschichtliche Untersuchung, 1855. Der Roman Perceval liegt einem der berühmtesten Werke unserer alten Nationalliteratur, dem Parzival von Wolfram von Eschenbach zu Grunde und deßhalb sowohl, als auch um solchen Lesern, denen derartige Studien fern stehen, einen genauern Einblick in das Wesen dieser Romantik zu geben, setze ich den Inhaltsauszug des Perceval her, welchen Wolff (Gesch. d. Romans, S. 59 ff.) besorgt hat. Perceval hat seinen Vater und seine älteren Brüder schon frühe verloren; seine Mutter erzieht ihn in ihrer Heimat Wales zu völliger Unkenntniß des Ritterwesens und der Waffen, nnd seiner eigenen Tüchtigkeit unbewußt wächst er auf. Da trifft er eines Tages fünf Ritter in vollem Kriegsschmuck im Walde, dies läßt den Entschluß in ihm aufsteigen, hinaus in die Welt zu ziehen: die Mutter gestattet es ihm endlich und gibt ihm viele gute Lehren mit. Er geht nun nach Carduel, wo König Artus Hof hält, besteht unterwegs einige Abentener, bei welchen er der Mutter Rathschläge wunderlich in Anwendung bringt, und trifft bei seiner Ankunft im Herrscherschlosse einen Ritter in rother Rüstung, der so eben wegreitet und ihn fragt, wohin er wolle. „Deine Rüstung vom König Artus verlangen.“ Er reitet hierauf ohne Weiteres in die Halle, wo der König vollen Hof hält und ihm verspricht, ihn zum Ritter zu schlagen, wenn er vom Pferde steigen und Gott und den Heiligen ein Gelübde ablegen wolle. Perceval will aber nur zu Pferde diese Ehre empfangen, weil die Ritter, die er im Walde traf, auch zu Pferde saßen. Ferner verlangt er die Erlaubniß vom Könige, dem rothen Ritter, der ein Todfeind des Artus war, die Rüstung abzugewinnen. Creux, des Königs Seneschall, verspottet ihn deswegen; eine Dame aber, die zehn Jahre hindurch nicht gelacht, tritt auf den Jüngling zu und verkündet ihm lächelnd, er werde einer der tapfersten und muthigsten Ritter werden. Aergerlich darüber, gibt ihr der Seneschall einen Backenstreich und wirft des

des Lancelot und der Genèvre (Ginievra), Gemahlin des Königs Artus, ebenfalls von Chrestien de Troyes i. J. 1190 angefangen und nach dessen Tod von Godefroi de Leingni (Ligny) zu Ende gebracht; e) der Roman Constans von Butor; f) der Roman Meliadus de Leonoys; g) der Roman Tristan, auf altbretonischen (keltischen) Sagen beruhend, zuerst von Luces de Gast theils in Prosa, theils in Versen bearbeitet, dann von Chrestien de Troyes vollständig in Reimen behandelt; der Inhalt ist die Liebe Tristan's zu Isalde (Yseult, Ysot, Ysold) und aus diesem Stoffe hat dann unser deutscher Gottfried von Straßburg, wie

---

Königs Narren, der vor dem Herde sitzt, in das Feuer, weil dieser gesagt, die Dame werde nicht eher lachen, als bis sie den erblickt, der die Blüthe der Ritterschaft sein werde. Perceval wird endlich auf seine Bedingungen zum Ritter geschlagen, sucht den rothen Ritter auf und erhält dessen Waffen, indem er ihn im Zweikampfe tödtet; er weiß nicht recht mit dem Helme und den anderen Stücken umzugehen, aber sein Knappe Guyon hilft ihm und räth ihm, auch sein Untergewand mit dem des Erschlagenen zu vertauschen. „Nie will ich das gute hänfene Hemd ablegen, das meine Mutter mir gemacht hat," antwortet aber der Jüngling, begnügt sich mit der Rüstung und lernt erst jetzt Steigbügel und Sporen gebrauchen, die ihm früher überflüssig schienen, da er ohne Sattel ritt und sein Roß mit einem Stecken lenkte. Der Zufall führt ihn zu einem Ritter, der ihn in den Pflichten seines Standes unterrichtet und ihn überredet, seinen ländlichen Anzug mit einem stattlicheren zu vertauschen. Perceval nimmt dann Abschied von seinem Meister und gelangt nach dem Castell Beaurepaire, das von einem Feinde belagert wird und aus Mangel an Lebensmitteln der Uebergabe nahe ist. Blanchefleur, die Herrin des Schlosses, sucht ihn so gut es gehen will, zu bewirthen; er befreit sie dafür von ihren Widersachern, indem er deren Führer im Zweikampfe besiegt und nach dem Hofe des Königs Artus sendet mit dem Auftrage, der lächelnden Dame zu melden, er werde den Backenstreich, den sie empfangen, rächen. Von Beaurepaire begibt er sich nun an den Hof seines Oheims, des Königs Pecheur, wo er den heiligen Gral und die heilige Lanze, mit welcher der Erlöser verwundet worden, findet. König Pecheur leidet an Wunden, die er in seiner Jugend empfangen und die sich nie geschlossen haben; sie würden geheilt sein, wenn Perceval ihn gefragt hätte: Wozu nützt der heilige Gral und warum tropft Blut von der Lanze? so wie Anderes mehr. Dies fällt ihm aber nicht ein, er sieht und schweigt und macht sich auf, zu Artus zurückzukehren. Unterwegs besiegt er viele Ritter und sendet sie als Boten vor sich her. Nachdem er dann selber angelangt ist, rächt er die Dame an dem Seneschall und begleitet Artus nach Carlion, wo dieser vollen Hof hält. Hier sieht er eines Tages die Dame Hideuse vorbeikommen, die ihm zürnt, weil er den Hof seines Oheims schweigend verlassen; sie überladet ihn mit Verwünschungen. Diese Dame ist ein Ausbund von Schönheit nach der Beschreibung, die der Dichter von ihr macht. Ihr Hals und ihre Hände sind nämlich braun wie Eisen, ihre Augen schwärzer als die eines Mohren und kleiner als die einer Maus; sie hat die Nase einer Katze oder eines Affen, Lippen wie ein Ochse, Zähne gelb wie Eidotter, einen Bart wie eine Ziege, hinten und vorn einen Buckel und Säbelbeine. Nachdem sie sich bei dem König entschuldigt, daß sie um einer weiten Reise willen nicht länger weilen könne, erzählt sie von einer Burg, wo 750 Ritter mit ihren Damen gefangen gehalten würden. Die Befreiung derselben bietet nun der Tapferkeit ein weites Feld und die Abenteuer mehrerer Ritter, namentlich des wackeren Gauvin, Neffen des Königs Artus, werden sehr ausführlich erzählt. Perceval widmet sich fünf Jahre lang ritterlichen Thaten und vernachlässigt die Frömmigkeit gänzlich; da trifft er in einem Walde zehn Damen und drei Ritter, welche Buße thun für frühere Vergehen: ihre Unterhaltung erbaut ihn sehr, er geht in sich und beichtet einem Einsiedler, der ein Bruder des Königs Pecheur ist. Er macht sich dann auf den Weg zu seinem Oheim, um jene Fragen zu thun, kommt wieder nach Beaurepaire, wo er drei Tage bei Blanchefleur verweilt, gelangt dann zum Könige Pecheur, dessen Wunden durch seine Fragen geheilt werden und kehrt darauf an Artus' Hof zurück. Hier wird ihm die Nachricht von seines Oheims Tode; er zieht mit Artus und dessen Gefolge hin, um sich krönen zu lassen, und erbt die heiligen Reliquien, unter denen namentlich der heilige Gral, welcher, von einer Jungfrau drei Mal um die Tafel getragen, sich mit allen gewünschten Leckerbissen füllt und Artus und seine Ritter in Erstaunen setzt. Nachdem die Letzteren wieder fort sind, begibt sich Perceval in eine Einsiedelei, wohin er den heiligen Gral mitnimmt, der ihn bis an sein Ende mit Nahrung versorgt. In dem Augenblicke seines Todes werden die heiligen Dinge vor den Blicken der Umstehenden zum Himmel entrückt und sind seitdem nie wieder auf Erden gesehen worden. Perceval's Leiche wird nach dem Palais aventureux gebracht und neben dem Könige Pecheur beigesetzt. Die Inschrift auf seinem Grabe lautet: Hier ruht Perceval der Gäle, der die Abenteuer des heiligen Gral's vollendete.

seiner Zeit ausführlicher dargelegt werden wird, ein unsterbliches Hoheslied der Liebe und Leidenschaft, eines der größten Kunstwerke, die existiren, geschaffen; h) der Roman Ysage le Triste, eine spätere Wiederaufnahme dieses Gegenstandes; i) der Roman Artus, nur in Prosa vorhanden, gleichsam ein Resumé der Geschichten von der Tafelrunde. 3) Der normannische Sagenkreis. Hauptdichter desselben ist Richard Wace (st. um 1184) und es existiren von ihm folgende Werke: a) Le Brut d'Angleterre, einen vorgeblichen Enkel des Aeneas feiernd, welcher König von England gewesen sein soll, gedichtet in 18000 achtsilbigen Versen; b) der Roman de Rou (Rollo) et des ducs de Normandie (deutsch von Gaudy), eine gereimte Chronik der älteren Geschichte der Normannen, sowie ihres Einfalls und ihrer Seßhaftmachung in England; c) Chronik der Herzoge von der Normandie von Heinrich II. bis auf Rollo; d) der Roman du Chevalier au Lyon, welches Werk übrigens möglicherweise auch von einem andern Dichter, Gace Brulez, herrühren könnte. Echt normannisch ist auch der Roman von Robert dem Teufel (Robert-le-Diable), welcher so vielfache französische und deutsche Bearbeitungen erfahren hat. — In den Kreis der nationalen romantischen Heldendichtung fallen theilweise auch folgende Romane, die keinem der bisher angeführten Sagenkreise entschieden zugehören: a) Roman du Chevalier au Cygne, welcher die Eroberung Jerusalems durch Gottfried von Bouillon zum Hintergrund hat; b) L'histoire du Châtelain de Coucy et de la Dame de Fayel, dessen Stoff durch Uhlands „Castellan von Couch" unter uns sehr bekannt geworden; c) Garin le Lohérenc, ein Roman, der einen Theil des umfangreichen Gedichtes: Chanson des Lohérens ausmacht; d) der Roman Gérard de Vienne; e) der Roman du Chevalier Paris, natif de Dauphine et de la belle Vienne; f) Cyperis de Vineaux; g) Partonopeus de Blois; h) Florent et Octavien; i) Aventures d'Isambart et de Gormond; k) La Voye ou la Songe d'Enfer, gedichtet von Raoul de Houdan, einem Zeitgenossen des Chrestien de Troyes, ist ein episch-satirisches Werk, aus welchem möglicherweise Dante die erste Idee zu seiner Hölle geschöpft haben kann; l) der allbekannte Roman von den sieben weisen Meistern (Li Romans des sept sages de Romme, herausgegeben von Adelbert Keller, 1836) von Herbert um d. J. 1260 gedichtet, mit stark didaktischer Färbung und auf die altorientalische Märchen- und Thierdichtung als auf seine Quelle zurückweisend; m) der Roman de la Violette aus dem ersten Viertel des 13. Jahrhunderts.

3) Romantisch-epische Bearbeitungen antiker Stoffe. Veranlassung zu derartigen Werken, in welchen sich Antikes und Romantisches wunderlich mischt und die classischen Heroensagen in mittelalterlichem Costüm, also oft geradezu parodirt und lächerlich erscheinen, mag wohl die Marotte der Feudaldynasten gegeben haben, ihre Abstammung von Helden des Alterthums herzuleiten. Diese Marotte wurde von höfischen Dichtern gepflegt und im Verlaufe der Zeit sehen wir den ganzen Apparat mittelalterlicher Romantik in das Alterthum hineingetragen. Von den vielen französischen Romantikisirungen antiker Stoffe sind zu nennen: a) die Reimchronik von den römischen Kaisern (Histoire en vers des Empereurs de Rom) von Calendre; b) der Roman d'Alexandre le Grand, durch Alexandre de Paris und Lambert li Cors 1184 veröffentlicht; c) der Roman de Florimond von Ayme de Varrennes (um 1188); d) das Gedicht La Guerre de Troie von Benoit de St. More; e) der Roman von dem Erzzauberer Virgil, welcher den berühmten römischen Dichter in einen Schwarzkünstler umwandelt, als welcher er im ganzen Mittelalter berüchtigt war und z. B. auch in dem Roman f) Cléomadès von Adenez le Roi auftritt, der in der Regierungsepoche Diocletian's spielt.

4) Fabliaux und Contes. Die Fabliaux (von fabler, spanisch hablar,

sprechen) und Contes (conter, erzählen) bildeten eine Gattung kleinerer epischer Gedichte und gaben, von den fahrenden Conteurs abgesungen oder recitirt, die eigentliche Unterhaltungsliteratur des mittelalterlichen Frankreichs ab. Mit der Moral nahmen es diese Erzählungen, welche für die nachmalige Novellistik (s. u. Boccaccio) eine unerschöpfliche Fundgrube von Stoffen enthielten, allerdings nicht sehr genau, indessen sind sie keineswegs, wie man oft behauptet hat, durchgehends schlüpfrig und unzüchtig. Im Gegentheil verbergen diese Schnurren unter ihren Spässen oft sehr ernste Lehren und halten insofern zwischen der Epik und Didaktik die Wage. Dies thut, mit entschieden satirischem Beigeschmack, auch der berühmte Roman du Renard, die französische Bearbeitung des Thierepos, welche sich in verschiedene Werke spaltet. Der Grundstock derselben war schon zu Anfang des 13. Jahrhunderts bekannt und beliebt. Der Verfasser der ältesten Abtheilung (branche) ist Pierre de Saint-Cloud, welcher mehrere Fortsetzer fand, von denen sich aber nur Einer, Richard de Lison, genannt hat. Dem Hauptstamm des französischen Renard entsproßten hierauf folgende Schößlinge: a) Le Couronnement du Renard, der Dichterin Marie de France (s. u.) zugeschrieben; b) Renard le Nouvel, gegen Ausgang des 13. Jahrhunderts von Jaquemars Gielée; gedichtet; c) Le Renard contrefaict (imité) von einem unbekannten Dichter des 14. Jahrh. (Martin Franc?); endlich d) Renard le Bestourné.

5) **Allegorischer Roman.** Das weitaus merkwürdigste Denkmal allegorischer Romandichtung ist der Roman de la Rose, von Guillaume de Lorris (st. u. d. J. 1260) begonnen, von Jean de Meung (1279—1318?) fortgesetzt und bis auf 22,000 Verse gebracht. Es ist ein wunderliches Buch, in welchem sich Moral, Satire, Allegorie und Empfindsamkeit auf bizarrste Weise mischen und mitten unter der vertrakteslen romantischen Deutelei und Haarspalterei zuweilen ganz moderne Anklänge vorkommen.[1]) Jahrhunderte lang war es ein Lieblingsbuch der Franzosen und wurde auch anderwärts gelesen und nachgeahmt (z. B. in England von Chaucer). Man kann es einem verzauberten Wald vergleichen, in welchem sich die Romantik verirrte und daran verzweifelnd, sich sobald wieder zurechtzufinden, allerlei Phantastereien und Düfteleien aussann, um sich die Zeit zu vertreiben. Für uns ist kaum noch Einzelnes von derartiger Dichterei genießbar.

[1]) So z. B. die folgende Stelle, welche in derber Weise eine Saint-Simonistische Doctrin anticipirt:

— Nature n'est pas si sote
Qu'ele féist nestre Marote
Tant solement por Robichon,
Se l'entendement i fichon,
Ne Robichon por Mariete,
Ne por Agnès, ne por Perrete;
Ains nous a fait, biau filz n'en doutes,
Toutes por tous, et tous por toutes,
Chascune por chascun commune,
Et chascun commun por chascune.

3) Satirischer Gegensatz zur Romantik: Rabelais.

Wir greifen der Zeit bedeutend vor, um der altfranzösischen Romantik unmittelbar eine Erscheinung anzureihen, in welcher sich ihr vollendeter Gegensatz darstellt. Diese Erscheinung ist François Rabelais. Er wurde im Jahr 1483 zu Chinon, einer kleinen Stadt in der Touraine, geboren, nahm zuerst die Kutte eines Franciskanermönches, dann die eines Benedictiners, fand aber auch diese zu enge, legte sie ab, zog eine Zeit lang im Gewand eines Weltpriesters im Land umher, ging dann nach Montpellier, um die Arzneikunst zu studiren, und erwarb rasch den Grad eines Doctors derselben, worauf er abwechselnd zu Lyon und Montpellier seine Wissenschaft ausübte und lehrte. Später erlangte er das Patronat des Cardinals Du Bellay, der ihn mit auf Reisen nahm (z. B. nach Rom), sowie mit Pfründen versorgte, und starb 1553 zu Paris mit den Worten: Je m'en vais chercher un grand Peut-être.

Die Bildung seiner Zeit vollständig in sich umfassend und ihre Schäden, Laster und Thorheiten — die Verderbniß der Kirche, den Servilismus und die dummstolze Wortfuchserei der Gelehrten, die unwissende Marktschreierei der Aerzte, die unter einem Wust römischer Rechtsformeln nur schlecht versteckte Rechtlosigkeit, die ganze Scheinheiligkeit, Pralhanserei, Unnatur und Hanswursterei jener Tage — mit dem unerbittlichen Messer des Anatomen untersuchend und aufdeckend, vertritt Rabelais in Frankreich genialer als sonst irgend ein Schriftsteller von damals das reformatorische Element, welches während seines Lebens in Deutschland zu theilweisem Durchbruch kam. Aber Rabelais war kein Reformator, er war ein Satiriker, ein ebenbürtiger moderner Zwillingsbruder des Aristophanes. Er begnügte sich, das Leben seiner Zeit im satirischen Hohlspiegel aufzufangen und dasselbe in gigantischer Verzerrung den Zeitgenossen vor Augen zu bringen[1]). Er verschrieb der furchtbaren sozialen Krankheit, die er rings um sich her wüthen sah, ungeheure Dosen des Spottes; Alles ist bei ihm kolossal, also auch der Cynismus und die Zote, die unausbleiblichen Begleiter jeder durchschlagenden Komik. Rabelais stellt der Unnatur der Romantik, die sich, wie wir gesehen, in immer inhaltlosere Allegorieen verflüchtigt hatte, die concrete Natur und den gesunden Menschenverstand gegenüber. Der Form nach mitten in der Romantik stehend — denn der Grundriß seiner Werke ist ganz der herkömmlichen Architektur der Ritterromane analog — weiß sein durchaus antiromantischer und moderner Geist gerade diese Form zum Gefäß der ergötzlichsten Persiflage der Romantik zu modeln. Er bekämpfte also seine Zeit mit ihren eigenen Waffen. Ob er, wie man vielfach behauptet und geleugnet hat, bei diesem satirischen Kampfe spezielle Persönlichkeiten — (Franz I. und Heinrich II.?) — im Auge gehabt, ist ganz unwesentlich und nur der gelehrten Pedanterei von Wichtigkeit. Fest steht, daß aus

---

[1]) Und zwar in der Absicht, sie lachen zu machen, wie er in nachstehendem „Avis aux lecteurs", womit der Prolog zum I. Buch des Gargantua eingeleitet wird, ausdrücklich bemerkt hat: —

> Amys Lecteurs qui ce Livre lisez
> Despouillez vous de toute affection,
> En le lisant ne vous scandalisez,
> Il ne contient mal, ny infection.
> Vray est qu'icy peu de perfection
> Vous apprendrez, sinon en cas de rire:
> Aultre argument ne peut mon cueur eslire
> Voyant le deuil qui vous mine et consomme;
> Mieulx est de ris que de larmes escrire
> Pour ce que rire est le propre de l'homme.

all' der ungeheuerlichen Phantastik seiner Werke die geschichtliche Wirklichkeit seiner Zeit mit Bestimmtheit und Schärfe hervortritt, daß sich in ihnen die Bildung einer neuen Periode, die bürgerliche gegenüber der ritterlich-höfischen des romantischen Zeitalters, siegreich ankündigt und vermöge dieser Bildung die Romantik als überwunden erscheint.

Rabelais' Romane wurden veröffentlicht unter den Titeln Gargantua (La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruel, jadis composée par l'abstracteur de quintessence; Lyon 1535) und Pantagruel (Pantagruel roi des Dipsodes, restitué à son naturel; avec ses faits et prouesses épouvantables, composé par feu Mr. Alcofribas, abstracteur de quintessence, 1542).[1] Betrachten wir uns diese Werke etwas näher; es ist wohl der Mühe werth. Gargantua stammt aus dem Geschlechte der Riesen. Seine Erzeugung und Geburt werden sehr umständlich erzählt und seine Kindheit wird mit der grotesken Derbheit echt niederländischer Genremalerei geschildert. Den Knabenschuhen entwachsen, begibt sich der Held nach Paris, wo seine riesenhafte Erscheinung unter dem „läppischen, gaffigten, albernen" Pariservolk keine geringe Sensation macht. Er löscht die heiße Neugierde der Pariser, als sie ihm lästig zu werden begann, ungefähr durch die nämliche Manipulation, womit Gulliver die Feuersbrunst in der Hauptstadt von Liliput löschte, also „daß ihrer zweihundert sechzigtausend vierhundert und achtzehn elend ersoffen, ohn' die Weiber und kleinen Kinder." Hierauf nahm er die großen Glocken von Notre-Dame weg, um sie seinem Roß als Schellenwerk umzuhängen, und da die Pariser erkannten, es sei auf dem Wege der Gewalt mit diesem Menschen Nichts auszurichten, ordneten sie den spitzfindigsten Orator der Sorbonne als Unterhändler an ihn ab, was Rabelais Gelegenheit gibt, den sophistischen Pedantismus und barbarischen Galimathias der Gelehrsamkeit jener Zeit auf's Kostbarste zu verhöhnen. Denn der Gesandte redet den Gargantua folgendermaßen an: „Ehem, hem, dem, Bonsdies, Gestrenger, Bonsdies: et vobis Junkherrn! Es wär' doch halt nit mehr als billig, wenn ihr uns unsere Glocken wolltet wiedergeben. Denn sie thun uns gar sehr vonnöthen. Hem, hem, hasch. Wir han wohl eher schon gut Geld dafür ausgeschlagen, so uns die von Londen in Cahors anboten, deßgleichen die von Bourdeaux in Brye, welche sie haben kaufen wollen wegen der substantificalischen Qualität der elementaren Complexion intronificiret innerhalb der Terrestrität ihrer quidditativischen Natur zur Extraneisirung derer Halonen und Turbinen von unsern Reben, wenn auch nicht der unsrigen, doch dicht beian. Denn verlieren wir das Rebenblut, so verlieren wir Alles, Muth und Gut. Gebt ihr sie auf mein Bitt' uns wieder, verdien' ich sechs Stab Würst' daran und ein gutes Paar Hosen, die meinen Beinen wahrlich werden zu Statten kommen, oder sie halten ihr Wort wie Schelmen. Ho Domine, bei Gott ein Paar Hosen ischt guet et vir sapiens non abhorrebit illud. Ha, nicht jeder Mann hat ein Paar Hosen, der möcht', das weiß ich wohl an mir. Schauen's Domine, es sind nun schon an die achtzehn Täg' her, daß ich an dieser schönen Red' spintisir' und kau'. Reddite quae sunt Caesaris Caesari, et quae sunt Dei Deo. Ibi jacet lepus. Mein Treu, Domine, wann Ihr bei mir zu Nacht wollt essen in camera, bei dem

[1] Oeuvres de Maitre François Rabelais, tom. V, Amsterdam 1711. Dann die Prachtausgabe: Oeuvres de Rabelais (mit Commentar), Paris, Didot, 1823. Regis hat sich durch seine meisterliche Verdeutschung der um ihrer veralteten Sprache und Ausdrucksweise willen etwas schwer zugänglichen Rabelais'schen Werke ein großes Verdienst um die komische Literatur erworben. Diese Uebersetzung, aus welcher auch wir der allgemeinern Verständlichkeit wegen citiren, führt den Titel: Meister Franz Rabelais, der Arzenei Doctoren, Gargantua und Pantagruel, aus dem Französischen verdeutscht, mit Einleitung und Anmerkungen herausgegeben durch Gottlob Regis, 1832.

Sanct Chrisam charitatis non faciemus bonum cherubin. Ego occidi unum porcum et ego habet bonum vino. Aber von einem guten Wein kann man nit reden bös Latein. Wohlan de parte Dei, date nobis Glockas nostras. Schaun's her, ich schenk' und übergeb' Euch auch von unserer Facultät ein Sermones de Utino, utinam daß Ihr uns unsere Glocken wollt geben. Vultis etiam Ablassios? Per Deum, vos habebitis et nihil zaletis. O Herr Domine, glockidonaminor nobis! Ohe. est bonum urbis. Braucht's alle Welt. Sein's Eurer Mären etwann g'sund? Ei, unsrer Facultät nicht minder, quae comparata est jumentis insipientibus, es similis facta est eis. psalmo nescio quo, obschon ich mir's auf meinem Papierl gar wohl notirt hab', et est unum bonum Achilles, hem, ehedem, hem, hasch: he! ich bewies Euch's, daß Ihr's uns geben sollt und müßt. Ego quidem sic argumentor. Omnis Glocka glockabilis in glockerio, glockando, glockans glockativo, glockare facit glockabibiter glockantes. Parisius habet glockas. Ergo Klotz. Ha, ha, das heißt parlirt, das! Ist in tertio primae in Darii oder wo anders. Auf mein' Seel', ich hab' die Zeit g'sehen, da ich hab' Teufel mit Arguiren angestellt; itzt aber kann ich nix mehr denn faseln. Jetzund bekommt mir nix besser, als ä gut Weinl, gut Bett, den Rucken an Feuer, den Bauch bei Tisch und eine fein tiefe Platten. Hei Domine, ich bitt' Euch doch in nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. amen, daß Ihr uns unsere Glocken wieder gebt. So helf' Euch Gott vom Uebel und unsre liebe Frau von der Gesundheit, qui vivit et regnat per omnia saecula saeculorum, amen. Hem, hasch, rasch, rax, hem, hasch." Solch einer Beredtsamkeit konnte Gargantua nicht widerstehen, gab die Glocken heraus und fing an in Paris zu studiren, was ihn aber nicht abhielt alle Lustbarkeiten mitzumachen, besonders das Spiel, und als Hauptgeschäft das Essen und Trinken zu betreiben. „Er fing seine Mahlzeit mit etlichen Dutzend Schunken, geräucherten Ochsenzungen, Botargen, Würsten und anderen dergleichen Wein-Furiren und Fürtrab an. Mittlerweil warfen ihm vier seiner Leut' ohn' Unterlaß Einer nach dem Andern Mustrich mit vollen Schaufeln in's Maul," u. s. w. Während aber Gargantua dergestalt zu Paris den Studien oblag, fiel der Feind in seines Vaters Land und der Held ward heimgerufen, um den Angriff zurückzuschlagen, was er dann auch auf recht originelle Manier zu bewerkstelligen begann. Nach dem ersten Siege wollte er seinen Durst vermittelst eines Lattichsalats stillen, und da sich in dem Lattich während der Schlacht sechs Pilger versteckt hatten, da wären dieselben zugleich mit dem Salat in den Magen des Riesen gewandert, so sie sich nicht in ein Paar hohle Zähne des Essenden geborgen und dann vermittelst des Zahnstochers aus dem gefährlichen Asyl befreit worden wären. Während sich Gargantua mit den Feinden herumschlägt, gesellt sich ein ihm verwandter Charakter zu ihm, der Mönch Jahn von Klopfleisch, „ein junger Hach, ein Wagherz, rüstig, wacker, wohlgemuth, behend, keck, hitzig, lang und hager, wohl gespaltenen Munds, erheblicher Nas', ein derber Horashetzer, Vigilienbürster und Meßabzäumer: in Summa Alles zusammenzufassen, ein echter Mönch, so jemals einer, seit die mönchenzende Welt mit Mönchen bemönchelt gewesen, erfunden ward." Mit diesem Kampfgesellen verbunden, überwindet Gargantua den Feind gänzlich und will dann den Bruder Jahn aus Dankbarkeit zum Abt des schönsten Klosters in Frankreich machen. Allein Jahn lehnt dieß ab und erbittet sich den Bau eines neuen Klosters nach seinem eigenen Sinn und Plan. „Weil man derzeit Niemand in's Kloster stieß als blinde, lahme, hockrige, häßliche, mißgeschaffene, unreinische, thörichte, verhexte, vertrakte Weiber, deßgleichen nur die verkrüppelten, blöden, lendenlahmen, hausläſtigen Männer: so ward verfügt, daß man da (in dem neuen Kloster) Niemand als schöne, wohlgestalte und wohlgeartete Frauen, und Niemand als schöne, wohlgestalte und wohl-

geartete Männer aufnähm'. Item, weil Männer in Frauenklöster nicht anders als heimlich kommen könnten oder im Sturm, ward decretirt, daß da kein Weib sein sollt', es wär' denn ein Mann dabei, und auch kein Mann, wo nicht ein Weib wär'. Item, weil so Männer als Weiber, einmal in's Kloster aufgenommen, nach ihrem Probejahr lebenslang darin zu verharren gezwungen werden, ward festgesetzt, daß jeder Mann und jedes Weib, da aufgenommen, wann's ihnen gut däucht', frei und gänzlich wieder herausmarschiren dürften. Item, weil die Ordensleut' gemeiniglich drei Gelübd' thun, nämlich Keuschheit, Armuth und Gehorsam: so ward versehen, daß man allda in Ehren möcht' beweibt sein, daß ein Jeder reich wär' und in Freiheit leben sollte." Der Schluß des Gargantua eröffnet eine wahrhaft großartige Perspective in eine neue Zeit, die Rabelais mit so prophetischem Geiste ahnt, daß er direct darauf hinweist, die in Frankreich zurückgestaute Reformation werde durch eine Revolution ersetzt werden. Offenbar schwebt ihm die Idee des Vernunftstaates vor, wenn er die Menschen einladet, in das neue Kloster Gargantua's und Jahn's zu kommen:

> Hie kommet her, die ihr des Herren Wort
> Dem Feind zum Tort mit flinkem Geist verkündet.
> Hier sollt ihr haben feste Burg und Hort,
> Wenn Geistermord mit Glossen fort und fort
> Die Gnadenpfort' uns zuschließt und verspündet.
> Kommt, gründet hie den Glauben, weckt und zündet!
> Alsbald verschwindet, wenn ihr schreibt und sprecht,
> Was sich verschworen wider Gottes Recht [1]).

Rabelais' Pantagruel bginnt ebenfalls mit der grotesk-komischen Geburtsgeschichte des Helden. Mit der Uebersiedlung desselben nach Paris hebt dann eine Reihe der bittersten Caricaturen auf das religiöse, politische, gesellschaftliche und gelehrte Leben jener Tage an, welche nur durch die Spässe des Panurg, der sich an Pantagruel angeschlossen, unterbrochen wird. Diese Spässe sind ebenso riesenhaft phantastisch als schamlos. Panurg, ein vielgereister Mann, erzählt seine Abenteuer, welche das Beste der nachmaligen Münchhausiaden vorwegnehmen. Am schlimmsten war es ihm in der Türkei ergangen, denn dort wäre er um's Haar gebraten worden, um in einer Kaninchensauce verspeist zu werden. Man hatte ihn schon gespickt und an den Bratspieß gesteckt, als er wahrnahm, daß der Koch, der den Spieß umdrehen sollte, eingeschlafen war. Er warf dem Schlafenden einen Brand auf den Kopf, wovon er sogleich starb. Der Brand zündet das Stroh an und die Reiser das Haus. Panurg schlüpft vom Spieße herunter und bedient sich desselben als einer Lanze, der Bratpfanne aber als eines Schildes. So ausgerüstet schlägt er sich durch die Türken, welche mit gutem Appetit das Garwerden des Gespießten erwartet hatten. Allein indem er das Land durchstrich, hatte er Vieles von den Hunden zu leiden, die, durch den Geruch seines halbgebratenen Fleisches herbeigelockt, ihn beständig fressen wollten. „Damals war es, daß ich mich sehr vor Zahnschmerzen fürchtete." „„Wie, vor Zahnschmerzen? Das mußte damals wohl Deine geringste Besorgniß sein."" „O freilich, ich rede aber nicht von meinen eigenen Zähnen, sondern von den Zähnen der Hunde und der Türken, die mich fressen wollten. Wißt ihr nicht,

---

[1]) Im Original:

> Cy entrez, vous, qui le sainct Evangile
> En sens agile annoncez, quoy qu'on gronde,
> Ceans aurez ung refuge et bastille
> Contre l'hostile erreur, qui rant postille
> Par son faulx style empoisonner le monde;
> Entrez, qu'on fonde icy la foy profonde.
> Puis, qu'on confonde, et par voix et par rolle,
> Les ennemis de la sainct Parolle.

daß uns die Zähne niemals weher thun, als wenn die Hunde uns in die Lenden beißen?" Im Verlaufe der Abenteuer Pantagruels und Panurgs birgt sich in dem Gewande der wahnwitzigsten Farcen oft die sinnigste Weisheit und immer die schneidendste Satire. Nachdem gleich Anfangs das elende Gelehrtenwesen, wie es damals florirte, gräßlich durchgehechelt worden, gießt Rabelais den Höllenstein seines Hohnes in Strömen auf die eckelhaften Geschwüre der Kirche, des Papstthums [1]), der Politik und Finanzwirthschaft, um hierauf bei der Gelegenheit, wo

[1]) Mit welcher beispiellosen Kühnheit Rabelais Hierarchie und Papstthum verhöhnte, mag insbesondere folgende Stelle beweisen:

— — „Nach überstandenem Fasten gab uns der Kläusner einen Brief an Einen, den er Albian Hamar hieß, Aedituum und Sakristan des Läut-Eilands! wiewohl Panurg nannt ihn zum Gruß Herrn Eseldumm. Es war ein altes, kleines, gutes, glatzköpfigs Männel mit leuchtender Schnut und kupfernem Karfunkel-Antlitz. Er ließ uns auf des Kläusners Fürsprach sehr freundlich an, als er ersah, daß wir die Fasten abgewartet, wie vorgedacht: erzählt' uns nach genossenem Imbiß von des Eilands Raritäten, versichernd, daß es Anfangs von den Siticinen bewohnt gewesen, die jedoch nach dem Naturlauf (wie denn Alles veränderlich) zu Vögeln worden. — Die Vögel, groß, schön, höflich, glatt, manierlich, zierlich, sah'n fast aus wie unsre Leut zu Haus: sie aßen und tranken wie Menschen, däu'ten, — — — — — schliefen, — — — wie Menschen; und doch war kein Gedank daran, meint' der Aedituus, schwur aber, daß sie nichts weniger als profan noch wörtlich wären. Auch ihr Gefieder gab uns gar stark zu rathen auf; denn etliche waren schloorweiß, andre rabenschwarz, noch andre aschgrau, wieder andre halb weiß, halb schwarz; andre hochroth, andre blau und weiß gestreift; es war eine Lust sie anzuschaun. Die Männlein nannt er Pfäffling, Münchling, Priesterling, Aebtling, Bischling, Cardinling, und den Papling, welcher einzig in seiner Art ist. Die Weiblein nannt er Pfäffinen, Münchinen, Priestinen, Aebtinen, Bischinen, Cardinen, Papinen. Gleichwohl, belehrt' er uns, wie unter die Bienen die Horlsken stoßen, die nur Alles verderben und fressen, so führ auch nun seit dreihundert Jahren unter dies muntre Vögel-Völklein, man wüßt nicht wie es zuging, immer aller fünf Monat ein ganzer Schwarm von Tuckmäuserling, die all dies Eiland rundum versaut und verschändet hätten, ein so unförmlich, scheußlich Volk, daß Alles vor ihnen lief; denn ach! sie hätten eitel krumme Häls, Harpyenbäuch, rauhe Esaus-Tatzen und Krallen und Stymphaliden-Aerß; und wär nicht möglich sie auszurotten; für einen, den man todtschlüg, kämen gleich fünfundzwanzig andre nach. Drauf frugen wir, was diese Vögel so unablässig zu singen trieb? Und der Aedituus antwort uns, es wären die Glocken, die auf ihren Bauern hingen. Dann frug er uns: Soll ich die Münchling, die ihr hie in ihre Hippokras-Filtrirsäck wie Haubenlerchen vermummelt seht, gleich singen lassen? — O thut es doch! versetzten wir. Da zog er blos die Glock sechsmal, und Münchling sprangen und Münchling sangen, daß eine Art war. — Und sängen auch wohl, sprach Panurg, die dort mit den rauchheringsfarbenen Federn, wenn ich hier diese Glock zög? — Nicht minder, antwort der Aedituus. — Da zog Panurg, und plötzlich rannten auch diese verschmauchten Vöglein her und trällerten unisono; aber ihre Stimmen waren sehr rauh und garstig. Doch dafür belehrt' uns der Aedituus, lebten sie auch von Nichts als Fischen, wie die Reiger und Wasserraben bei uns, und wären eigentlich eine fünfte Spezies von Tuckmäusern, neu gedruckt und aufgelegt: zugleich bemerkend, wie ihm Robert Valbringue, der aus Afrika unlängst hie durchpassirt, erzählt hätt, daß nächstens eine sechste Art eintreffen wird, die er Kapuzling benamset, und ein mürrischer, hirntoller, abgeschmackter Volk sei auf dem ganzen Eiland nicht erhört. — Wohl, sprach Pantagruel, hat Afrika von jeher immer die neuesten Mißgeburten erzeugt. — Aber, sprach Pantagruel, da ihr ims nun erläutert habt, wie Papling aus Cardinling, Cardinling aus Bischling, Bischling aus Priesterling, und Priesterling aus Pfäffling wird; möcht ich wohl wissen, woher euch diese Pfäffling kommen. Die Eltern ziehn den Kindern kurz und gut ein Hemd über's Kleid an, scheeren ihnen, ich weiß nicht wieviel, Haar vom Scheitel, und machen sie unter Abbetung gewisser apotropäischer Sühnsprüchlein (wie die Isis-Priester in Aegypten mit leinenen Mänteln und Haarabschneidung creiret wurden), vor aller Welt und aller Augen, handgreiflich, sichtlich, ohne Blessur noch Schaden mittelst Pythagorischer Seelenwandrung zu Vögeln, wie ihr hie vor euch seht. Doch lieben Freund', ich weiß nicht, wie es kommen mag, noch was dahinter steckt, daß man von keinem dieser Weiblin, sei es nun Pfäffin, Münchin oder Aebtin, jemals ein fröhligs Loblieblein oder ein Charisterium hört, wie nach der Lehr des Zoroaster dem Oromasis gesungen wurden; sondern Nichts als Kataraten und Skythropäen, wie man sie dem Arimanischen Dämon darbracht; und Jung und Alt, in einem fort sie ihre Freund und Eltern verfluchen, die sie in Vögel verwandelt haben. — Am dritten Tag, der ebenso mit Schmäusen und Banketten verstrich wie die zween vorigen, begehrt' Pantagruel inständiglich den Papling zu sehen; Aedituus meint' aber, daß er sich so leicht nicht sehen ließ. Wie so?

seine Helden in's Land der Philosophen gelangen und daselbst zu Abstractoren ernannt werden, wieder auf die Gelehrten zurückzukommen und den scholastischen Unsinn derselben mit seinen Sarkasmen zu pfeffern. Wir erfahren da sonderbare Beschäftigungen der Hochgelahrten. „Ich sah — erzählt Panurg — ein ganzes Rudel davon in wenig Stunden die Mohren bleichen. Andere pflügten mit drei Joch Füchsen den Ufersand und verloren ihr Saatkorn nicht. Andere wuschen die Ziegel auf den Dächern und trieben die Farb' heraus. Andere zogen Wasser aus Pumex oder Bimsstein, wie ihr's nennt, indem sie ihn eine gute Weil' in einem marmornen Mörsel stießen und seine Substanz veränderten. Andere schoren die Esel und erzielten gute Woll' damit. Andere lasen Trauben von Dornen und Feigen von Disteln. Andere molken die Ziegenböck' und fingen's in ein Haarsieb auf, zu gutem Ersprieß der Hauswirthschaft. Andere wuschen Eselsköpf' und hatten die Seif' umsonst dabei. Andere pirschten den Wind mit Netzen. Einen jungen Spodizator sah ich, der einem todten Esel künstliche Winde entlockte und die Elle davon zu fünf Sol verkaufte. Andere machten große Dinge aus Nichts und wieder die größten Dinge zu Nichts. Andere maßen auf langen Tennen bis auf ein Haar die Flöhsprüng' aus und betheuerten mir, daß dies Geschäft zum Regiment der Königreiche, Kriegsführung und Verwaltung freier Staaten mehr als nöthig sei." Endlich ist noch zu erwähnen die allerliebste Episode, in welcher der Philosoph Epistemon, dem in der Schlacht der Kopf abgehauen worden war, der aber dadurch, daß ihm Panurg den Kopf an den Rumpf nähte, wieder lebendig gemacht wurde, erzählt, was er während seines kurzen Todes in der Hölle gesehen. Er hatte dort merkwürdige Menschen angetroffen und seltsame Rollenwechsel beobachtet. Alexander der Große war zum Schuhflicker geworden; Fabius der Zauderer mußte Paternoster an einander reihen; Artus und die Ritter der Tafelrunde waren Matrosen auf den Höllenflüssen; Nero war ein Possenreißer und Bänkelsänger; Gottfried von Bouillon ein Rosenkranzmacher und Heiligenbildchenkrämer; Papst Julius II. Pastetenverkäufer; die vier Haimonskinder waren Marktschreier; Diogenes war in Purpur gekleidet und trug ein Scepter in der Hand, womit er Alexander den Großen durchprügelte, weil ihm dieser seine Schuhe nicht recht geflickt hatte; Epiktet war herausstaffirt wie ein französischer Modeherr und tanzte in einer Sommerlaube mit hübschen Damen; Cyrus bat ihn um einen Pfennig, um sich einige Zwiebeln zum Abendessen zu kaufen; Epiktet warf ihm einen Thaler zu mit den Worten: Schurke, sei ein ehrlicher Mann! aber des Nachts bestahlen ihn Alexander, Darius und andere Exkönige.

Ich habe bei Rabelais länger verweilt, als den Raumbedingungen der vorliegenden Schrift eigentlich angemessen ist. Es geschah dies, weil dieser wahrhaft freie Mensch und treffliche Autor weit mehr berühmt als bekannt und gelesen ist und deßhalb keine Gelegenheit versäumt werden darf, auf ihn aufmerksam zu

---

Wie so? frug Pantagruel, trägt er etwann den Helm des Pluto auf dem Kopf oder Gyges Ring an den Klauen oder ein Chamäleon auf der Brust, daß ihn die Welt nicht schauen kann? — Mit nichten, sprach Aedituus, er ist nur von Natur ein wenig schwer zu sehen; ich werd' indessen dafür sorgen, daß ihr, wo möglich, ihn zu sehen kriegt. Mit diesen Worten ging er weg und ließ uns weiter knuspern. Kam nach einer Viertelstund' zurück, anzeigend, Papling wär itzt sichtbar, und führt uns dann ganz still und ducklings grad' auf den Vogelbauer los, worin er in Gesellschaft zweier kleiner Cardinling und sechs schmeerbäuchiger Bischling kauzt'. Panurg betrachtet' sich seine Gestalt, Gebärden, Mienen sehr aufmerksam; dann schrie er laut: Der Henker hol' das Beest! er sieht aus wie ein Widhopf. — Um Gottes willen, redet leise! sprach der Aedituus; er hat Ohren! — Nun, hat die nicht auch ein Widhopf? sprach Panurg. — Wo er euch nur ein einzig Mal so blasphemiren und lästern hört, seid ihr verloren, lieben Leut. — Da wär's doch besser, sprach Bruder Jahn, wir tränken und bankettirten weiter."

machen. Die beste Kritik seiner Werke gibt Rabelais selbst, indem er auf dieselben folgendes Gleichniß anwendet: „Silenen waren vordem kleine Büchslein, wie wir sie heut in den Läden der Apotheker sehen, von außen bemalet mit allerlei lustigen, schnackischen Bildern, als sind Harpyen, Satyrn, gezäumte Gänslein, gehörnte Hasen, gesattelte Enten, fliegende Böck, Hirschen, die an der Deichsel ziehen, und andere derlei Schildereien mehr, zur Kurzweil conterfeiet, um einen Menschen lachen zu machen: wie denn des guten Bacchus Lehrmeister Silenus auch beschaffen war; hingegen im Innersten derselben verwahrt' man die feinsten Spezereien, als Balsam, Bisam, grauen Ambra, Zibeth, Amonium, Edelstein' und andere auserlesene Ding'.“

---

4) Die Anfänge der französischen Nationalliteratur.

In dem Maße, in welchem sich die verschiedenen Gebiete Frankreichs allmälig zu der Einheit einer starken und compacten Monarchie centralisirten, verschmolzen sich auch nach und nach die provenzalische und die normännische Poesie zu einer französischen, jedoch so, daß der Norden auf die Ausbildung der Nationalsprache weitaus vorherrschenden Einfluß errang und behielt. Die Sprache von Oil bewältigte die weniger kräftige Sprache von Oc und der ritterliche Geist der Provence erlag dem monarchischen von Nordfrankreich, der sich besonders durch die Dynastie der Valois, der zweiten Linie des Mannsstammes der Capetinger, immer ausschließlicher geltend zu machen begann. Unter dem Einfluß dieses Geistes wurde die ritterliche Poesie Frankreichs zur Hofpoesie. Bevor wir jedoch von dieser und ihren Trägern sprechen, werfen wir noch einen flüchtigen Blick rückwärts auf einige frühere Poeten, welche von den Franzosen gewöhnlich an die Spitze der französischen Nationalliteratur im engeren Sinne gestellt werden. Es sind: Thibaut, Graf von Champagne (1201—1253), ein Dichter frivoler Liebeslieder und sehr frommer Hymnen; Marie de France (zu Anfang des 13. Jahrh.), die berühmte Dichterin, deren Fabelwerk Le Dit d'Ysopet zu den geschätztesten Erzeugnissen der altfranzösischen Literatur gehört; Charles, Herzog von Orleans (1391—1466), welcher die Liederklänge der provenzalischen Troubadours zu erneuern suchte; Alain Chartier (geb. 1386), François Villon (geb. 1431), Martial de Paris (geb. 1440), Octavien de Saint-Gelais (geb. 1465), endlich die hochbegabte Clotilde de Vallon-Chalys (1405—1495), deren Lyrik ohne alle Frage weitaus das Bedeutendste ist, was seit langer Zeit in Frankreich Lyrisches gedichtet worden war. Man braucht nur ihre Heroïde à son espoulx Berenger de Surville und ihr Rondel à Maistre Alain Chartier zu lesen, um dem Reichthum ihrer Phantasie und Empfindung, wie der Feinheit ihres Geistes Gerechtigkeit widerfahren zu lassen.[1]) Die Her-

[1]) Franz von Gaudy hat (1837) eine Auswahl aus den Gesängen dieser Dichterin metrisch verdeutscht. Eines ihrer lieblichsten Producte ist das Wiegenlied, das sie an ihren Erstgebornen richtete:

> O cher enfantelet, vrai pourtraict de ton pere,
> Dors sur le seyn que ta bouche a pressé!
> Dors, petiot; cloz; amy, sur le seyn de ta mere,
> Tien doulx oeillet par le somme oppressé.
> Bel amy, cher petiot, que ta pupille tendre
> Gouste ung sommeil qui plus n'est fait pour moy!
> Je veille pour te veoir, te nourrir, de défendre . . .
> Ainz qu'il mest doulx ne veiller que pour toy! etc.

zenstöne der Clotilde von Vallon-Chalys sind um so wohlthuender gegenüber der frostigen Künstelei, in welche die ihr folgenden Poeten das Wesen der Dichtkunst setzten. Nur der Volksgesang konnte sich von dieser Künstelei fernhalten und darum steht auch der Volksdichter Olivier Basselin (um die Mitte des 14. Jahrh.), der zu Val de Vire in der Normandie lebte und dessen Chansons man deßhalb Vaux de Vire nannte, woraus später Vaudeville geworden, noch jetzt in Frankreich mit Recht in geehrtem Andenken, wie nicht minder der minneliederliche König Heinrich IV., der in seinen Liebesliedchen den nationalen Chansonton allerliebst getroffen und dessen reizendes Lied „Charmante Gabrielle!“ unverdränglich im Munde der Nation lebt.

Unter Franz I., der zuerst das souveraine Königthum in sich darstellte und so recht auf der Gränzscheide der romantischen und der modernen Zeit steht, erscheint die französische Literatur bereits entschieden als eine mit ihrem Loose zufriedene Magd des Hofes. Seltsam aber ist es, daß unter eben diesem ritterlichen König, der fortwährend mit der Romantik liebäugelte, die Nachahmung der antiken Poesie zuerst mit Bestimmtheit in Frankreich sich geltend machte. Es lag dieser Erscheinung allerdings einestheils das damals wieder erwachende Studium des classischen Alterthums, die Wiedergeburt der Wissenschaften und Künste zu Grunde, wodurch das ganze Zeitalter als das der Renaissance bezeichnet wurde; allein, wenn man bedenkt, daß Frankreich recht eigentlich das Centrum der Romantik und der romantischen Poesie gewesen, so wird man, um das fast plötzliche und jedenfalls gewaltsame Abgehen von den Ueberlieferungen derselben erklären zu können, anderntheils berechtigt sein, politischen Motiven keine geringe Wirksamkeit Bezugs der Umwandlung des literarischen Bewußtseins beizumessen. Es mußte, nachdem Ludwig XI. die Macht der großen Vasallen gebrochen und für die Einheit Frankreichs und das monarchische Prinzip unendlich viel gethan hatte, Franz dem Ersten sehr daran liegen, den Traditionen der Seigneurie die Nahrung der öffentlichen Meinung zu entziehen, und deßhalb that er den romantischen Formen, in denen er sich persönlich gefiel, zum Trotz Alles, um die geistige Thätigkeit der Nation auf Bahnen zu lenken, welche den Erinnerungen der romantischen Periode ferne lagen. Daher die eifrige Begünstigung, welche er und sein Hof den classischen Studien zu Theil werden ließ, daher die Bemühungen, die moderne Bildungsgeschichte Frankreichs an das römische Alterthum und nicht an das feudale Mittelalter anzuknüpfen. Diese Bemühungen trugen denn auch rasch ihre Früchte; sie drückten einerseits der französischen Poesie, die man gewaltsam nach den Mustern des Alterthums modelte, ohne dem Geist dieser Muster irgend eine Concession zu machen, den Charakter der Nachahmung auf und begründeten andererseits, indem sie die Bildung von allen nationalen Erinnerungen losrissen und dieselbe gerade dadurch zu einer exclusiven Sache, zu einem Eigenthum der Bevorrechteten machten, auch in geistiger Beziehung die schroffe Zerspaltung der Nation in privilegirte und geknechtete Stände.

An dem Hofe Franz des Ersten wie seiner Nachfolger wurde die Poesie als eine Erweiterung und Verfeinerung des geselligen Vergnügens angesehen. In diesem Sinne faßte sie die witzige Marguerite von Valois (1492—1569), Schwester Franz I., welche nach Boccaccio's Muster hundert leichtfertige, aber hübsch erzählte Novellen schrieb (Heptameron); ebenso der leichtblütige, frivole Clement Marot (1495—1554), der die Reihe der französischen Hofdichter eröffnet und sich im Lied, sogar im geistlichen (Uebersetzung der Psalmen), in der

---

Im Uebrigen ist anzumerken, daß die Authenticität dieser Gedichte, welche Vanderbourg 1803 zuerst durch den Druck veröffentlichte, stark angezweifelt wurde und daß dieselbe auch jetzt noch keineswegs unanfechtbar festgestellt ist.

Erzählung, Epistel und Elegie versuchte, wesentlich aber Epigrammatist war. Unabhängig von der Hofdichterei erhielt sich eine Zeitlang das Volksdrama, welches sich, aus der katholischen Liturgie und den wahrscheinlich aus den römischen Saturnalien herzuleitenden Aufzügen der Narrenfeste hervorgegangen, zu Mysterien (Mystères, Darstellungen aus der biblischen Geschichte), Moralitäten (Moralités, allegorische Stücke), Farcen (Farces, komische Scenen aus dem Volksleben, meist sehr derb) und Sottisen (Sotties oder Sottises, Farcen mit satirischer Tendenz) gestaltete und vom Ende des 14. Jahrhunderts an in Frankreich einer großen Beliebtheit sich erfreute, jedoch nicht im Stande war, gegenüber den vom Hofe ausgehenden gelehrten Theorien, gegenüber der mißverstandenen Auffassung und Nachahmung des classischen Alterthums seinen volksthümlichen Entwicklungsgang zu verfolgen, und daher binnen Kurzem ebenfalls der Dictatur der höfischen Gelehrsamkeit erlag [1]). Aus dem Kreise dieser Gelehrsamkeit ging um die Mitte des 16. Jahrh. jene Dichterschule hervor, welche, von Pierre Ronsard (1524 bis 1585) gestiftet und Joachim du Bellay (1524—1560), Jean-Antoine de Baif (geb. 1532), Pontus de Thyard, Remy Belleau, Jean Daurat und Etienne Jodelle (1532—1573) als Mitglieder zählend, in selbstgefälligem Stolze sich das „französische Siebengestirn (la Pleïade française)" nannte, jedoch über die ledernste Nachahmung der Alten und die gäng und gebe Hofschmeichelei nicht hinauskam. Diese Leute äfften in ihrer Impotenz die alten und die den Alten nachahmenden Ausländer mit einer wahren Wuth nach. Ronsard eröffnet mit seiner „Franciade (la Franciade)" die Reihe jener epischen Pfuscherwerke, welche, selbst Voltaire's Henriade nicht ausgenommen, eine so gähnende Langeweile ausdünsten [2]), und Jodelle machte in seinem verkehrt angewandten Eifer, ein französisches Drama zu gründen, zuerst die drei berüchtigten aristotelischen Einheiten zum Grundgesetz desselben. Seine „Cleopatra," welche 1552 zum ersten Mal zu Paris aufgeführt wurde, ist gleichsam die Ahnfrau jener pseudoantiken

[1]) Das geistliche Schauspiel anlangend, ist es nicht ohne Interesse, zu beobachten, daß wie in Spanien so auch in Deutschland die Mysterien eine Haltung bewahrten, welche den von ihnen dargestellten religiösen Gegenständen angemessen war, wogegen die italischen und französischen Mysterien sehr häufig in einen obscönen, ja mitunter geradezu blasphemischen Ton verfielen. In Italien mußte Papst Innocenz III. schon i. J. 1210 die Betheiligung der Geistlichen an den ausgearteten Mysterienspielen sowie die Aufführung derselben in den Kirchen untersagen. Auch in unsern deutschen Mysterien geht es nicht ohne mittelalterliche Naivetäten und Plumpheiten ab, doch ist meines Wissens noch keines aufgefunden worden, welches auch nur entfernt so freche Situationen und Auslassungen enthielte, wie manche französischen sie enthalten. In einem von diesen hilft die Jungfrau Maria einer von ihrem Beichtvater schwangeren Aebtissin aus der Patsche und beraubt dann ein vorwitziges Weibsbild der Hände, womit es sich überzeugen wollte, ob die Mutter Gottes wirklich eine Jungfer sei. In einem andern französischen Mysterium wird die heilige Barbara an den Beinen aufgehangen und bleibt zum Ergötzen des Publikums eine gute Weile in dieser anstößigen Lage. In einem dritten schläft Gottvater droben im Himmel auf seinem Thron, während drunten auf der Erde Gott der Sohn am Kreuze stirbt. Ein Engel weckt den Schlafenden mit den Worten: Père éternel, vous avez tort et devriez avoir vergogne. Votre fils bien aimé est mort et vous dormez comme un ivrogne. Gottvater: Il est mort? Engel: D'homme de bien. Gottvater: Diable m'emporte, qui en savais rien. Beauchamps a. a. O. I, 235. Parfait a. a. O. I, 227.

[2]) Ronsard, den seine Zeitgenossen den Prince des poëtes françaises nannten, suchte nicht nur der französische Homer, sondern zugleich auch der französische Petrarca zu werden. Seine „Liebesgedichte (Les Amours)" sind nun allerdings in die petrarcische Sonettform geschnallt, aber sonst ist nichts Petrarcisches daran. Seine Oden sind voll des elendesten Bombasts und seine ganze Abgeschmacktheit hat der Dichter in der „Défloration de Lède" betitelten documentirt. Die sich sträubende Leda läßt sich Jupiters Umarmung erst gefallen, nachdem ihr dieser geoffenbart hat, daß sie zwei Eier legen werde und welche berühmte Personen aus diesen Eiern hervorgehen würden —

Et déja, peu à peu sent
Haut elever sa ceinture.

Tragik, deren Dienst sich später die größten Talente widmeten. — Mehr Geist und Geschick, als Ronsard und seine Genossen in der Nachahmung antiker Poesie bewiesen hatten, entfaltete im nämlichen Streben eine zweite Dichterschule, deren Koryphäe François de Malherbe (1556—1628) war. Dieser drückte zuerst der französischen Lyrik den Stempel correcter Verständigkeit und nüchterner Eleganz auf, welchen sie bis in die neuere Zeit herab behalten hat. Mit und durch Malherbe trat der Alexandriner, der zwar eines der ältesten Versmaße der Romanen gewesen war, aber erst jetzt streng geregelt wurde, als vorherrschende Versform der französischen Dichtkunst auf, welche Versform, für Erzählung und Drama unumgängliches Gesetz, die Versmaße der romantischen Zeit ziemlich rasch verschwinden machte[1]. Malherbe's Talent und Verdienst war ein durchaus bloß formelles, denn seine Dichterei ist ebenso phantasielos als gedankenarm, und wenn französische Kritiker von ihm den Anfang der wahren französischen Poesie datiren, so ist dies dahin zu verstehen, daß er es war, der, nach dem Vorgang von Jean Bertaut und Philippe Desportes, die Einheit der antiken Bildungselemente mit dem Geiste der französischen Sprache in einer Weise feststellte, die von da ab als Norm galt. Ein Dichter von weit größerer Kraft als die Nachahmer und Nachfolger Malherbe's, unter denen etwa Theophile Viaud (1590—1626), François Maynard (1582—1646), Honorat de Bevil Chevalier de Racan (st. 1670), Claude de l'Etoile, Jean François Sarazin (st. 1654) und Marc-Antoine Gerard de Saint-Amand namhaft zu machen sind, ist Mathurin Regnier (1573—1613), der, wie Malherbe der französischen Lyrik, so seinerseits der französischen Satire ihre bleibende Kunstform gab. Seine 16 Satiren verrathen durchgehends scharfe Beobachtungsgabe und schlagenden Witz. Es ist Etwas von Rabelais' sarkastischer Ader in ihm und seine Form ist so wenig geschleckt und geleckt, daß sie ihm von Seiten des Pedanten Boileau einen höhnischen Seitenhieb eintrug; seine Muster waren die römischen Satiriker[2].

Ging nun die Satire darauf aus, die sittliche Verderbtheit des Zeitalters bloßzulegen, so bemühte sich eine andere poetische Gattung desselben, die Schäferdichtung, gerade umgekehrt, dieselbe mit einem süßen Marzipankleister zu übertünchen. Das pastorale Element hatte, wie wir gesehen, schon in den Gedichten der Troubadours eine Rolle gespielt und war auch in der Ronsard'schen und Malesherbe'schen Schule wiedergekehrt. Vorbild war besonders die Idyllik des Virgil, unter dessen Nachahmern sich Jean Renaud de Segrais (st. 1624) hervorthat. Einen gemischteren Charakter erhielt die Hirtenpoesie durch Honoré d'Urfé (1567—1625), dessen berühmter Schäferroman „Asträa (Astrée)," zuzunächst durch den Einfluß der „Diana" des Montemayor (s. u. bei Spanien) hervorgerufen, ein wunderliches Gemengsel antiker Eklogendichtung, dunkler Reminiscenzen der Romantik und verworrener Anklänge an die gallische Vorzeit

[1] Enfin Malherbe vint, et, le premier en France,
Fit sentir dans les vers une juste cadence:
D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et réduisit la Muse aux règles du pouvoir.
Boileau, l'art poëtique, chant I.

[2] De ces maîtres savans disciple ingénieux,
Regnier seul parmi nous formé sur leurs modèles,
Dans son vieux stile encore a des grâces nouvelles.
Heureux, si ses discours, craints du chast lecteur,
Ne se sentoient des lieux où fréquentoit l'auteur;
Et si du son hardi de ses rimes cyniques,
Il n'alarmait souvent les oreilles pudiques!
Boileau, l'art poët., chant II.

bildet. Der Held des Romans, Seladon, ist zu einem Gattungsnamen schmachtender Liebhaber geworden. Das Buch, in welchem endlose Verwicklungen zwischen verschiedenen Liebespaaren, Schäfern (d. h. Hofleuten, die damastene Schäferkittel angezogen), Schäferinnen (d. h. maskirten Salonsdamen), Fürsten, Nymphen, Druiden, Zauberern u. s. f. mit vieler Kunst durchgeführt sind, ist trotz der stellenweise unleugbaren Anmuth der Darstellung herzlich langweilig und wir können uns nur mit Mühe in eine Zeit hineinversetzen, in welcher dieses sentimentale Geschnörkel, diese sophistischen Subtilitäten, kurz diese lackirte Unnatur als eine Rückkehr aus der sozialen Ueberfeinerung zu der Natur gepriesen und mit Gunst überhäuft wurde.

---

5) Die französische Classik.

Was das Zeitalter Franz I. vorbereitet hatte, ging in dem Zeitalter Ludwigs XIV. in Erfüllung; die Bourbons vollendeten das Werk der Valois. Aus dem Feudalstaat war das souveräne Königthum, aus diesem die raffinirte Despotie geworden, welche ihr schnödes Prinzip in dem berüchtigten Worte des vierzehnten Ludwigs: l'état c'est moi! aussprach, — ein Prinzip, welchem ja auch der berühmte Vorkämpfer römisch-katholischer Orthodoxie, Bossuet, seinen Segen gab, derselbe Erzbischof von Meaux, welcher in seinem Discours sur l'histoire universelle den Versuch gemacht hat, die Weltgeschichte im theokratisch-absolut-despotischen Sinne zu construiren. Die nationalen Erinnerungen waren verwischt, die Volkskraft gebrochen oder entnervt, ein stehendes Heer, Polizeibrutalität und das unter dem Titel „Finanzwirthschaft" organisirte Aussaugesystem gaben die Regierungsmittel dieses Königthums ab, welches mit wahnwitzigem Eifer den Schlund aushöhlte, in den es zu Ausgang des 18. Jahrhunderts versinken sollte. Das französische Volk lebte nie in größerer Erniedrigung als damals, wo der Hofglanz des „großen" Ludwigs Europa überstralte, und niemals hat sich die Poesie mehr entwürdigt als durch die Schmeicheleien, welche sie diesem scham- und ehrlosen Despoten und seinem Urenkel, dem Schandbuben Ludwig XV., darbrachte. Die Scheidung zwischen Nation und Literatur hatte sich in ihrer ganzen Schroffheit vollbracht; letztere gestaltete sich ganz und gar zu einer exotischen, schief auf das classische Alterthum gepropften Treibhauspflanze, gedüngt mit dem Sündenschlamm des Hofes. Die Dichter schrieben nicht für ihr Volk, sondern für die Cirkel von Versailles, und Ludwig XIV. war nicht allein ihr Mäcen, sondern geradezu ihr Apoll, der Lorbeerkränze und Pensionen austheilte und dafür in allen Tonarten des Servilismus angeschmeichelt wurde. Die Poesie ward völlig zur Verstandessache, ihre Nüchternheit und Kahlheit wurde fälschlich für die edle Simplicität der Griechen gehalten, man widmete den geistlos aufgefaßten Kunstregeln der Alten, z. B. des Horaz, eine sklavische Folgsamkeit und abstrahirte aus ihnen eine Theorie, deren praktische Folgen gerade so abgeschmackt und absurd waren wie die Erscheinung Ludwigs XIV., der mit einer Allongeperücke und in Schuhen mit rothen Absätzen öffentlich als Musengott auftrat. Correctheit und Glätte wurden vor Allem gefordert, die ganze Literatur ward formell und conventionell, der Hof war der Parnaß und die von dem Cardinal Richelieu [1]) im Jahr 1635 gestiftete französische Akademie (Académie française)

---

[1]) Richelieu hatte bekanntlich die Eitelkeit, für einen Dichter gelten zu wollen. Er stümperte unter vielen andern Verseleien das jämmerliche Trauerspiel „Mirame".

decretirte Unsterblichkeit und Verdammniß. Von dieser Akademie, deren Verdienste um die grammatikalische und stylistische Ausbildung und Gesetzgebung der französischen Sprache übrigens achtungswerth sind, wurde jene Gelehrsamkeit gehegt und gepflegt, welche sich der französischen Literatur als Basis unterbreitete und die ängstliche Nachahmung antiker Formen, die minutiöse Beobachtung der aus denselben abstrahirten Geschmacksregeln als die conditio sine qua non dichterischer Geltung, classischen Dichtens festsetzte. Die Classik der Franzosen ist demnach ein Product der Gelehrsamkeit, wie die Literatur der alexandrinischen Griechen; daher — bei aller Achtung vor den eminenten Talenten, die sie aufzuweisen hat, muß es gesagt werden — ihre Vernachlässigung und Mißachtung der Natur, ihre Gemachtheit, ihr gefrorenes Pathos, ihre bloß rhetorische Begeisterung, welche die hölzernen Dämme der Convenienz nie oder doch nur höchst selten zu überfluten kräftig und kühn genug ist. Als vollständiger Ausdruck dieser conventionellen Geschmacksrichtung steht in Theorie und Praxis Nicolas Boileau Despréaux (1636—1711) da, der es sich sehr angelegen sein ließ, der Horaz der Franzosen zu werden. Er ahmte diesen Römer in seinen Satiren und Episteln mit Geschick nach und seine ebenfalls nach horazischem Muster gefertigte „Art poëtique" ist recht eigentlich der Codex der französischen Classik, welcher lange Zeit in Frankreich sowohl als im Ausland als unfehlbarer Canon des Geschmacks angesehen wurde. Man hieß den Mann auch geradezu den Gesetzgeber des Geschmacks (législateur du goût) und seine Werke, besonders sein komisches Heldengedicht „das Chorpult (le lutrin)", stehen trotz ihrer Phantasiearmuth bei seinen Landsleuten noch jetzt in Ansehen. Reinlicher und abgezirkelter als dieser pedantische Versedrechsler hat aber auch Niemand den Geist der französischen Classik zur Anschauung gebracht.

Dieser Geist nun schuf sich sein wirksamstes und großartigstes Organ im Drama, welches auf dem abstract aufgefaßten aristotelischen Princip der drei Einheiten (der Handlung, des Ortes und der Zeit) beruhte[1]), seine tragischen Stoffe mit Vorliebe aus der griechischen, römischen und orientalischen (insbesondere der türkischen) Geschichte schöpfte, weil nur hier die rechte tragische Würde unmittelbar zu finden sei, was, wenigstens Bezugs der zuletzt genannten Quelle, sehr sonderbar erscheint, und in Corneille, Racine und Voltaire ein classisches Triumvirat der Tragödie aufstellte, welchem von Jodelle abwärts noch Robert Garnier, La Peyrouse und Mayret den Weg gebahnt hatten. Pierre Corneille, von den dankbaren Franzosen le grand Corneille genannt und von seinem Bruder Thomas Corneille, der ebenfalls Dramen dichtete, wohl zu unterscheiden, wurde geboren am 6. Juli 1606 zu Rouen und starb am 1. October 1684. Er begann seine dramatische Laufbahn mit ganz gewöhnlichen Komödien, debütirte dann als Tragiker mit einem dem Seneca nachgeahmten Stück (Médée) und errang sich erst durch sein Trauerspiel „Cid (le Cid, 1636)" größere Geltung. Der Akademie war dieses Stück indessen nicht „classisch" genug, denn es enthält viel zu viele romantische Anklänge, was sich leicht daraus erklärt, daß es, wie wir jetzt mit Bestimmtheit wissen, eigentlich nur ein an dem berühmten spanischen Drama Las mocedades del Cid von Guillen de Castro ungeschickt begangenes Plagiat ist[2]). Das französische Publicum war inzwischen

[1]) Nous voulons qu'avec art l'action se ménage:
Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli,
Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Boileau, art poët. chant III.

[2]) Die gründliche Analyse, welcher Schack (Gesch. d. dramat. Lit. u. Kunst in Spanien, II, 430—442) das spanische und das französische Stück unterwirft, gestattet hierüber keinen

damals noch nicht so von der verschrobenen Classik inficirt, als daß es den Cid der Akademie zum Trotz nicht mit Enthusiasmus aufgenommen hätte, um von diesem Stück den Beginn der Literaturperiode Ludwig XIV. zu datiren. Corneille selbst verließ aber leider den im Cid eingeschlagenen Weg, auf welchem es ihm vielleicht gelungen wäre, den Geist edlerer Romantik mit der Klarheit und dem Maß antiker Formen zu verschmelzen, und huldigte in seinen folgenden Stücken, die Horatier, Cinna, Polyeucte, der Tod des Pompejus, Rodogune, Theodore, Heraclius, Don Sanche d'Arragon, welche allerdings den Werth der Originalität vor dem Cid voraushaben, vollständig dem pseudoantiken Regelzwang. Etwas freier bewegt er sich in seinen Lustspielen, die übrigens den spanischen Intriguenstücken nachgeahmt sind und von denen „der Lügner (le menteur)" am höchsten gestellt wird, während der französischen Kritik Horaces, Cinna, Polyeucte und Rodogune für tragische Meisterwerke gelten. Corneille's spätere Werke, wie Oedipus, Sertorius, Otho, Agesilaus, Attila, Berenice, Pulcheria u. a. stellen die Geduld des Lesers auf eine harte Probe und Schlegel nennt sie mit Recht Abhandlungen in geschraubter Gesprächsform über die Staatsraison in diesem oder jenem schwierigen Fall [1]). Ueber den dramatischen Geist und Styl des Corneille im Allgemeinen scheint mir Niemand treffender und gerechter geurtheilt zu haben, als der Franzos Victorin Fabre, wenn er sagt: „Lebhafte und kühne Entgegnungen, gedrängten, feurigen und blitzschnellen Dialog, rhetorische Entwicklungen, die natürlich und kräftig, imposant und pathetisch zugleich sind, Schwung des Gedankens, Wärme des Gefühls, Energie der Wendungen, echt leidenschaftliche Motive, verbunden mit den Vernunftschlüssen einer tapfern Dialektik, mit den Aeußerungen einer starken und tiefbewegten Seele und mit Zügen bewundernswürdiger Erhabenheit: dieß Alles findet man in Corneille's Dramen vereint; allein man findet darin häufig auch eine unglückliche Affectation der Dialektik, Raisonnement statt der Empfindung und was das Schlimmste, ein unnatürliches Raisonnement, das in schulmäßige Spitzfindigkeiten ausläuft, ferner komische Naivetäten vermischt mit den edlen Tönen der ernsten Tragik, endlich hohle Declamation, verschrobene Größe, Ziererei und falsche Geistreichigkeit." Die Schwächen und Fehler Corneille's im Einzelnen hat bekanntlich kein Kritiker so scharf zergliedert wie unser Lessing, der dem canonischen Ansehen dieses Dichters in Deutschland den Todesstoß versetzte [2]). Corneille zunächst steht **Jean Racine** (geb. am 21. December 1639 zu La Ferté-Milon, gest. am 22. April 1699). Er begann mit den beiden Stücken „la Thebaïde" und „Alexandre" als Nachahmer seines Vorgängers, erkannte aber bald, daß der Heroismus und die aufgereckte Erhabenheit, womit Corneille gewirkt, nicht seine Sache wäre. Sein Talent lag nach einer andern Richtung hin: es bestand in der Anatomie des Herzens, welche den Widerstreit der Gefühle und die Collisionen der Empfindung mit den Forderungen des Lebens aufzeigte, und zwar in einer Art und Weise aufzeigte, aus welcher sich als tragisches Hauptmotiv das Mitleid ergab. Die Rührung seiner Zuhörer war es demnach, auf was Racine abzweckte, und seine Tragödien Andromache,

---

Zweifel mehr. Diese Analyse rechtfertigt den oben gebrauchten Ausdruck „ungeschickt begangenes Plagiat" vollkommen, denn sie zeigt, daß Corneille gerade die schönsten Züge des spanischen Originals in seiner Arbeit absichtlich oder unabsichtlich übersehen hat.

[1]) Die beste Ausgabe der dramatischen Arbeiten Corneille's besorgte (mit Commentar) **Voltaire**, Genf 1764. Diese Ausgabe wurde erneuert in den „Oeuvres complètes de Pierre Corneille", Paris 1802, tom. 12. Eine vollständige und gute deutsche Uebersetzung besitzen wir nicht.

[2]) Besonders durch das Ultimatum: „Ich wage es, eine Aeußerung zu thun, mag man sie doch nehmen, wofür man will. Man nenne mir das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen wollte." **Lessing**, Gesammelte Schriften, herausgegeb. v. Lachmann, Thl. 7, S. 454.

Britannicus, Berenice, Bajazet, Mithridate, Iphigenie, Phädra, Esther und Athalie erreichten diesen Zweck in vollem Maße. Die bedeutendsten dieser Dichtungen sind Britannicus, in welchem die historische Charakteristik vortrefflich ist, dann Phädra, wo Racine's Talent der Leidenschaftsmalerei sich zum Genie erhebt, endlich Athalie, der Schwanengesang des Dichters und zugleich sein größtes Werk, wie das gediegenste Drama der französischen Literatur überhaupt. In der Athalie waltet statt der französischen Convenienz, welche sonst das Theater zum Wohnsitz der Unnatur machte, wirklich die tragische Würde der Griechen, ein sophokleischer Hauch, d. h. ein harmonischer Einklang von Zartheit und Hoheit, Anmuth und Kraft, durchzieht das Ganze, das großartige Element des hellenischen Chors ist in echt antikem Sinn in die Handlung verflochten, diese hat die Majestät einer nationalen Krisis, die Scene die Oeffentlichkeit und Weite demokratischen Volkslebens und die fromme Begeisterung des Dichters, welche das Stück durchglüht, legt ihm kühne und erhabene Worte heiligen Eifers auf die Lippen, welche gegenüber der Despotie eines Ludwigs XIV., gegenüber der raffinirten Genußsucht eines verworfenen Hofes, gegenüber dem schwelgenden Uebermuth des Adels und der Pfaffheit, gegenüber endlich dem Elend und der Blöße eines beraubten und mißhandelten Volkes wie eine prophetische Ankündigung des Gerichtes der Revolution klingen [1]). Einen Beweis, wie durch und durch verschroben der Geschmack der Franzosen damals war, liefert die Thatsache, daß die Athalie bei ihrem Erscheinen außerordentlich ungünstig aufgenommen wurde, und doch ist sie das einzige Stück Racine's, welches es für uns erklärlich machen kann, daß seine Landsleute ihm den Ehrennamen des „französischen Sophokles" gaben, das einzige Stück der französischen Classik überhaupt, welche an die Stelle der Pseudoantike die wahre Antike setzt. Racine hat sich auch im Lustspiel versucht; seine den „Wespen" des Aristophanes nachgeahmte Komödie „les Plaideurs" zeichnet sich durch Natürlichkeit des Ausdrucks und, wie alle seine Werke, durch Wohlklang des Versbaues aus, die Anlage und Durchführung der Intrigue aber ist schwach. Seine sonstigen dichterischen, rhetorischen und historischen Arbeiten sind ohne Bedeutung [2]). Auch Voltaire, von welchem hier nur kurz die Rede sein kann, weil wir in folgenden Paragraphen ausführlicher von ihm handeln müssen, ging beim Beginn seiner dramatischen Thätigkeit, in seinem Oedipus, von der stricten Nachahmung des Alterthums aus, huldigte in seinen Tragödien Brutus, Cäsar's Tod, Catilina, das Triumvirat, Orest, dem herrschenden classischen Geschmack und lieferte noch in der Merope, einer Arbeit seiner reifsten Jahre, ein Stück von streng antikem (d. h. im Sinne der französischen Classik antikem) Zuschnitt; allein er hat das Verdienst, dadurch, daß er in seinen Dramen Zaire, Alzire, Mahomet, Semiramis, Tancred u. a. m. die seit Corneille von der Bühne ausgeschlossenen christlich-ritterlich-romantischen Elemente, Stoffe und Charaktere wieder für die Tragödie nutzbar machte, einen wesentlichen Vorschritt angestrebt zu haben.

---

1) Merkwürdig ist in dieser Beziehung besonders die letzte Strophe des Schlußchors des 2. Acts:

> De tous ces vains plaisirs, où leur ame se plonge,
> Que restera-t-il? Ce qui reste d'un songe
> Dont on a reconnu l'erreur.
> A leur réveil — ô réveil plein d'horreur! —
> Pendant que le pauvre à ta table
> Goûtera de ta paix la douceur ineffable,
> Ils boiront dans la coupe affreuse, inépuisable,
> A toute la race coupable!

2) Oeuvres complètes de J. Racine, Paris 1820—22, tom. 6. Racine's „Theater" wurde zum ersten Mal vollständig, wenn auch nicht im Versmaß des Originals, verdeutscht von H. Viehoff, 1842—46.

Die chinesische Waise, Mahomet, Zaire, Alzire und Tancred gelten als seine dramatischen Meisterwerke, auch sie jedoch, wie seine Dichtungen überhaupt, sind weit mehr reformistische Manifeste als reine Kunstwerke. Die Waffenschmiede von Damaskus wußten bekanntlich ihre unübertrefflichen Klingen mit den feinsten, anmuthigsten Arabesken zu verzieren, welche den todbringenden Stahl dem Auge weniger schreckhaft machten: gerade so war die Poesie Voltaire's nur die arabeskenartige Verzierung der scharfen revolutionären Klinge, die er sein Leben lang unablässig für die Vernunft geschwungen. Von den übrigen Tragikern des Zeitalters Ludwigs XIV. sind der schon erwähnte Thomas Corneille, dessen „Graf von Essex" am bekanntesten geworden, ferner Joseph François Duché, Jean Nikolaus Pradon und Prosper Jolyot de Crebillon (der Aeltere) anzuführen; irgend welchen höheren Werth besitzt keiner derselben.

Zugleich mit der Tragödie des classischen Styls fand in Frankreich auch die Komödie ihre kunstmäßige Vollendung. Von einer Auffassung und Handhabung der dramatischen Komik in aristophanischem Sinne war natürlich hier, wie in der modernen Welt überhaupt, keine Rede. Die althellenische Komödie hatte zu ihrem Vorwurf den Staat gehabt, die moderne nahm zu dem ihrigen die Societät. Das gesellschaftliche Leben mit seinen Auswüchsen, abnormen Charakteren und lächerlichen Typen war der Bereich, in welchem das moderne Lustspiel sich bewegte. Die Theorie desselben war in Frankreich nicht minder pedantisch ausgebildet worden als die der Tragödie; indessen hat man nicht ohne Grund bemerkt, daß etwelcher Kunstzwang der Komödie zu statten komme, indem sie durch denselben verhindert werde, in Breite, Formlosigkeit und alltägliche Gemeinheit zu verlaufen. So läßt sich auch das Festhalten an den drei Einheiten im Lustspiel vertheidigen, denn während tragische Stücke, besonders historische, oft an verschiedenen Orten zugleich vorrücken und die Katastrophe der Tragödie meist langsam sich vorbereitet, also die Beachtung der drei Einheiten dem Tragiker tausenderlei Verlegenheiten und Unwahrscheinlichkeiten bereitet, führt dagegen die im Lustspiel herrschende Intrigue Alles mit geschäftiger Hast zum Ziele (Einheit der Zeit und der Handlung), wozu dann noch kommt, daß der Lustspieldichter auch die Einheit des Ortes ohne großen Zwang erreichen kann, indem ja sein Territorium der häusliche oder gesellige Kreis ist. Endlich steht auch die classische Versform, der Alexandriner, bei all seiner Steifheit, der französischen Komödie, nicht übel zu Gesichte. Während er nämlich im Pathos der Tragödie nur allzugern zu hölzerner Monotonie wird, wirkt im Lustspiel, wo er sich zur Conversationssprache hergeben muß, seine hochtrabende Grandezza schon an und für sich komisch, wie, um nur ein Beispiel anzuführen, das Weibergezänk, womit „Tartuffe" sich eröffnet, deutlich zeigen kann. Der Dichter dieser Komödie, Molière, gilt den Franzosen für den einzigen classischen Lustspieldichter. Jean-Baptiste Poquelin, berühmt unter dem Namen Molière, unter welchem er als Schauspieler aufgetreten ist und den er als Dichter beibehalten hat, wurde am 15. Januar 1622 zu Paris geboren und starb daselbst am 17. Februar 1673. Dem Volke entsprossen und frühzeitig auf seine eigene Kraft verwiesen, hatte Molière Gelegenheit, das Leben in seiner herben Wirklichkeit und die Menschen so, wie sie sind, kennen zu lernen; daher die unübertreffliche Wahrheit seiner Charakterzeichnung, daher der sittliche Ernst, der auf dem Grunde seiner Komik ruht, welche stets den alten Grundsatz befolgt: ridendo dicere verum. Es ist etwas Demokratisches in ihm, ungeachtet er vermöge seiner Stellung sich zum lobhudelnden Possenreißer des Hofes hergeben mußte, etwas Demokratisches und Revolutionäres, denn wie hätte er es sonst wagen mögen, gegenüber einer Aristokratie, wie die französische Aristokratie damals war, die vornehmen Laster mit unsterblichem Gelächter zu über-

schütten, gegenüber einem bigoten Hof die religiöse Heuchelei mit einer Kühnheit zu entlarven, die bei den besten Geistesthaten aller Zeiten vollwichtig mitzählt? Er begann seine dichterische Laufbahn mit dem Lustspiel Létourdi, welchem Le dépit amoureux und Les précieuses ridicules folgten. Im Ganzen existiren 32 Stücke von ihm, unter welchen als vortrefflich zu bezeichnen sind: l'école des maris, le mariage forcé, le misanthrope, Tartuffe, l'avare, le bourgeois gentilhomme. Die schwächste Seite an Molière ist die Erfindung und man weiß, wie viel er Bezugs derselben einerseits der italischen Volkskomödie wie dem spanischen Intriguenstück, andererseits dem Plautus und Terenz wie den altfranzösischen Fabliaux und dem Rabelais verdankt; allein die Art und Weise, womit er diese Entlehnungen verarbeitete, berechtigt die Franzosen vollkommen, ihn den Vater ihrer Komödie zu nennen, wie er für die moderne Welt überhaupt der Schöpfer des Charakter-Lustspiels ist, d. h. derjenigen Komödie, in welchem immer ein bestimmtes Thema so durchgeführt wird, daß dessen gegensätzliche Momente an den verschiedenen Charakteren des Stückes aufgezeigt werden. Sein Geiziger, sein Tartuffe, sein Emporkömmling rc. werden jederzeit stehende Typen der unter diesen Masken persiflirten Menschensorten sein und bleiben [1]). Unter Molière's Mitbewerbern und Nacheiferern im Lustspiel ist Jean François Régnard (1647—1709) der talentvollste; besonders großen Ruf erlangte sein „Spieler (le joueur)". Außer Régnard sind als Komödiendichter noch zu nennen Florentin Carnot d'Ancourt (st. 1726), Michel Baron (st. 1729), Boursault, Charles Riviere Dufresny, Le Grand (st. 1728), dessen „König vom Schlaraffenland (le roi de Cocagne)" ausgezeichnet ist, und Le Sage, der berühmte Romandichter, welcher spanische Intriguenstücke der französischen Verständigkeit anpaßte. Aus der Molière'schen Schule gingen später hervor Philippe Nericault Destouches (st. 1750), dessen bestes Lustspiel „Le glorieux" ist, Pierre Carlet de Marivaux (st. 1763), dessen Romane übrigens seine Komödien übertreffen, Alexis Piron (st. 1773), Verfasser des geschätzten Lustspiels „La métromanie", und Jean-Baptiste Louis Gresset (s. u.), der in seinem Lustspiel „Le méchant" ein hübsches, jedoch der rechten vis comica entbehrendes Sittengemälde lieferte. — Das musikalische Drama, die heroische und komische Oper, war unter Mazarin's Protectorat aus Italien nach Frankreich verpflanzt worden und es konnte bei der unersättlichen Schaulust der Franzosen nicht fehlen, daß dieser dramatischen Gattung, in welcher mancherlei Kunstfertigkeit sinnekitzelnden Pomp entfaltete, bald eine große Popularität zu Theil ward. Das erste Operntheater gründete 1669 zu Paris der Marquis de Sourdeac in Verbindung mit dem Poeten Perrin und dem Musiker Cambert. Für dieses Theater (Académie royale de musique) dichtete Philippe Quinault (st. 1688) seine von dem berühmten Italiener Lulli in Musik gesetzten heroischen Opern (Kadmus, Ariadne). Die komische Oper ging aus dem Volksleben hervor und in ihr machte sich das Element des Volksliedes (Vaux de Vire, s. d.) so einflußreich, daß das aus demselben herausgebildete Vaudeville, in welchem Recitation und Gesang abwechselten, mit seinen volksmäßigen Melodieen vorherrschender Bestandtheil der Opéra comique wurde. Die stehenden Masken dieser musikalischen Farcen hatten zwar die Franzosen der italischen Volkskomödie entlehnt, allein sie wußten dieselben so national zu behandeln, daß sich der leichtblütige französische Charakter nirgends liebenswürdiger mittheilt als er es in die-

---

[1]) Oeuvres complètes de Molière, Paris 1825, tom. 9, 8. Eine vollständige, theilweise sehr gute deutsche Uebersetzung erschien von Braunfels, Demmler, Duller, Wolff u. A. Aachen und Leipzig 1837—38. Außer A. W. Schlegel (Sämmtl. Werke, VI, 103 fg.) hat Jacobs (Nachtr. zu Sulzer's Theorie d. sch. Künste, I, 1) eine ausführliche Charakteristik Molière's gegeben.

sen Operetten und Vaudeville's thut. Freilich muß man sie von Franzosen darstellen sehen, um wirklichen und ungetrübten Genuß von derlei Stücken zu haben, die „wie die Mücken, welche an einem Sommerabend summen, manchmal auch stechen, immer aber fröhlich herumschwärmen, so lange ihnen die Sonne der Gelegenheit scheint.“

Die epischen Bestrebungen im engern Sinn, welche im Zeitalter Ludwigs XIV. auftauchten, sind kaum zu erwähnen. Nach dem unglücklichen Beispiel, welches Ronsard mit seiner Franciade gegeben, machten Jean Desmarets de St. Sorlin (st. 1676, „Clovis“) und sein Zeitgenosse Jean Chapelain („die Jungfrau von Orleans“), ferner George de Scudery (st. 1667, „Alarich“) und der Jesuit Pierre le Moine (st. 1672, „der heilige Ludwig“) ihre jetzt verschollenen Epopöen zurecht. Die Begierde der Franzosen, einmal in ihrer Literatur ein rechtes episches Werk zu besitzen, wurde durch das, wenn auch in Prosa geschriebene Epos Les aventures de Télémaque von dem frommen, aber gesinnungstüchtigen und redlichen Erzbischof von Cambray, François de Salignac de Lamotte Fénélon (1651—1715) gestillt. Sämmtlichen Forderungen der „classischen“ Aesthetik, abgerechnet den Mangel des heiligen Alexandriners, war durch dieses Buch Genüge geleistet, obgleich dasselbe, ursprünglich zum Unterricht eines Prinzen geschrieben, den Hauptaccent durchaus auf die Didaktik statt auf die Epik legt. Die Franzosen von damals mußte die modernisirte Antike, mit welcher Fénélon sehr gut zu wirthschaften wußte, nothwendigerweise entzücken, für uns ist der Télémaque — dessen freimüthige Grundsätze seinem Verfasser bekanntlich die Ungnade Ludwigs XIV. und seiner Metzen eingetragen und der, jetzt auf den Kreis der Schulen beschränkt, einst mit zu den populärsten Büchern gehörte, die je erschienen — nur noch kulturhistorisch anziehend und um des edlen Freimuths willen, womit er bei jeder Gelegenheit gegen Willkür und Tyrannei auftritt, achtungswerth. Der eigentliche Roman beschäftigte sich lange Zeit hindurch ebenfalls mit antiken Stoffen, welche er der Oekonomie der alten Ritterromane gemäß mit unendlicher Weitschweifigkeit abhandelte. Derartige Darstellungen kamen durch die Romanschriftstellerei des Gautier de Costes de la Calprenède (st. 1663) in Mode, noch mehr aber durch die Arbeiten des Fräuleins Madelaine de Scudery (st. 1701). Der außerordentliche Beifall, den ihre dick- und vielbändigen Zuckerwasserromane („Ibrahim,“ „der große Cyrus,“ „Clelia,“ „Almahide“ u. a. m.) fanden, verursachte eine wahre Schreibmanie unter den Damen ihrer Zeit. Die geistvollste dieser Romandichterinnen war unstreitig die Gräfin De la Fayette (st. 1693); aus ihren Werken sind außer „Zaide“ und „die Prinzessin von Cleves“ noch besonders die „Memoiren des französischen Hofes“ als wichtig hervorzuheben, denn mit diesen begann die französische Scandalliteratur, welche nachmals so berüchtigt wurde. Zu den ältesten literarischen Skandalmachern der Franzosen gehört der Graf Roger de Bussy (st. 1693), von dem die famöse Histoire amoureuse de Gaules herrührt. Den komischen Roman führte Paul Scarron (st. 1660) in die französische Literatur ein und sein Hauptwerk, das er geradezu Roman comique betitelte, rechtfertigt durch Laune und kecken Witz diesen Titel. Die höhere Komik vertrat in der Romandichtung Alain René Le Sage (1668—1747). Er ist der eigentliche Koryphäe des classischen Romans der Franzosen und sein Ruhm wird wie der Molière's nur wenig dadurch beeinträchtigt, daß er seine meisterhaften Sitten- und Charaktergemälde, was das Stoffliche derselben angeht, nach fremden Vorbildern entwarf. Die picaresken Romane der Spanier (besonders die derartigen Arbeiten des Don Louis Velez Guevara und des Don Diego Hurtado de Mendoza) waren allerdings die Quelle, aus welcher Le Sage schöpfte, allein er wußte den Einschlag in den fremden Zettel in so echtfranzösischem Geiste

zu machen, daß er seinen Landsleuten mit Recht für einen Originalschriftsteller gilt. Seine Hauptwerke sind „der hinkende Teufel (le diable boiteux)“ und „die Geschichte des Gil Blas von Santillana (histoire de Gil Blas de Santillane).“ Beide sind zu den gelesensten und besten Werken der modernen Literatur zu zählen und in alle Sprachen übersetzt worden. Der hinkende Teufel ist ein wahres Füllhorn von Phantasie, Witz und graziös gebotenen Wahrheiten und Gil Blas gehört, um mit Nodier zu reden, „zu den wenigen Büchern, die sich am Schlusse mit dem gleichen Interesse lesen wie beim Eingang und nach Jahren noch so neu sind, als da man ihre Bekanntschaft machte.“ Er enthält nicht bloß eine Gruppirung interessanter Situationen, eine Verkettung spannender Intriguen, sein hauptsächlichster Vorzug besteht nicht in der Glätte des Ausdrucks und der selbst von den Spaniern bewunderten Kenntniß spanischen Charakters und Volkslebens, sondern vor Allem frappirt uns die treue Zeichnung der Menschen, in denen wir gar häufig Bekannte wiederzufinden glauben. Gil Blas wandert lustig mit auf der Heerstraße der großen Welt; überall trifft er alte oder macht neue Bekanntschaften; er weiß sich in alle Verhältnisse vortrefflich zu schicken; jeden Zufall dreht er sich zu einer hübschen und komischen Nutzanwendung; wird er je einmal im Gedränge umgestoßen, so steht er mit der fröhlichsten Miene wieder auf, um dem Nächsten gleichfalls ein Bein zu stellen und so den Scherz allgemein zu machen. Das Interesse, das alle gebildeten Nationen am Gil Blas fanden, ist nun über hundert Jahre sich gleich geblieben und wird es bleiben, so lange ein geläuterter Geschmack existirt. — Eine merkwürdige Abart der französischen Romandichtung dieses Zeitalters bildet die Gattung der Feenmärchen, deren Phantastik gegen die Verständigkeit der Classik Opposition machte. Als der Erfinder derselben gilt Charles Perrault (geb. 1633), der als Gegner der antikisirenden Literatur auftrat und die „Erzählungen meiner Mutter Gans (contes de ma mère l'Oye)“ schrieb. Seinem Vorgang folgten die Damen d'Aulnoy, Murat und De la Force und diesen Gueulette, Caylus und Antoine d'Hamilton (st. 1720), welche die inzwischen in Frankreich bekannt gewordene arabische Märchensammlung „Tausend und Eine Nacht“ nachbildeten und von denen besonders der Letztgenannte lange Zeit als Märchendichter in Ansehen stand. Hamilton ist auch der Verfasser der berühmten Mémoires du comte de Grammont (deutsch von Jakobs), welche den Hof und die Zeit Karls II. von England so reizend schildern. — Früher schon hatte einer der liebenswürdigsten aller Franzosen, Jean de La Fontaine (1621—1695), von seinen Zeitgenossen mit Recht le bon homme genannt, entgegen den abstracten Theorien der Classik seiner angeborenen Natürlichkeit und Naivetät als Dichter dadurch Genüge gethan, daß er zu den Schätzen der alten nationalen Fabliaux zurückgriff, um aus solchen Stoffen seine allerliebsten, freilich nicht für Schulknaben berechneten „Erzählungen (contes)“ zu formen, die sich, wie seine allbekannten „Fabeln,“ durch anmuthigen Vortrag und bei feinster Kenntniß des Lebens und der Menschen durch kindliche Unbefangenheit, harmlosen Witz und launiges Sichgehenlassen auszeichnen. La Fontaine ist der bedeutendste Fabulist Frankreichs und seine Naturwahrheit um so höher anzuschlagen, da er inmitten der raffinirtesten Unnatur lebte und schrieb. Als Erbe von La Fontaine's Laune kann Jean Baptiste Louis Gresset (1709—1777) betrachtet werden, der das komische Heldengedicht Vert-Vert schrieb, das mit Recht bei den Franzosen in gutem Andenken steht [1]). Gresset mußte den Orden der Jesuiten, in welchen er

---

[1]) Freie Verdeutschung von J. M. Schmidt (Danzig 1825). Eine ausführliche Besprechung Gresset's von Jacobs findet sich in den Nachträgen zu Sulzer's Th. d. sch. K. III, 146 ff. Der Inhalt seines liebenswürdigen Hauptwerkes ist folgender: In dem Nonnenkloster der Visitandinerinnen zu Nevers wird ein junger Papagei erzogen, welcher, mit aller Liebens-

jung getreten, verlassen, weil der Witz seines Vert-Vert nicht kirchlich genug befunden ward. Er selbst charakterisirt diese Dichtung treffend durch folgende Verse derselben:

J'ai dévoilé les mystères secrets,
L'art des parloirs, la science des grilles,
Les graves riens, les mystiques vétilles.

Weit unbedeutender als Gresset ist Jean François Marmontel (1723 bis 1799), ein widerlich süßer Schwätzer, der in seinen Contes moraux und Nouveaux contes moraux allerlei Lüderlichkeit mit glatter Gefühlssophistik bemäntelte, welches Unterfangen er und Andere für moralisch ausgaben. Er hat auch langweilige Romane geschrieben (Bélisaire, les Incas). Gleich ihm ist Jean Pierre Claris de Florian (1755—1794) einer der letzten Ausläufer der französischen Classik. Florian begann seine schriftstellerische Laufbahn mit der Nachbildung des spanischen Schäferromans Galatea von Cervantes, lieferte dann ein diesem ähnliches pastorales Originalwerk, Estelle, schrieb Komödien, dann Novellen, die ganz artig sind, hierauf Fabeln in La Fontaine's Manier, welche ihrem Vorbild sehr nahe kamen, so daß Florian als zweitbester Fabulist Frankreichs anerkannt ist, endlich Romane, von denen der „Numa Pompilius" stark an Fenelons Telemache erinnert und der „Gonzalve de Cordove" und „Guillaume Tell" noch immer lesbar sind. Sein letztes Werk war eine recht brave Uebersetzung des Don Quixote.

---

würdigkeit geschmückt, die das jugendliche Alter verschönert, und mit dem Talente begabt, den frommen Jargon seiner Gesellschafterinnen nachzuplaudern, der Liebling und die Freude der Nonnen ist, die in seinem Umgange einen Ersatz für den Genuß anderer ihnen versagten Freuden finden. Er ist bescheiden und artig, wie es dem Geliebten heiliger Jungfrauen geziemt:

Il badinait, mais avec modestie,
Avec cet air timide et tout prudent,
Qu'une Novice a même en badinant.

Man genießt kein Vergnügen ohne ihn und seine Gunst ist der Gegenstand der allgemeinen Bemühungen. Nachts wählt er nach Wohlgefallen eine Zelle aus und die, deren Schlafgemach er gewählt hat, findet sich durch diesen Vorzug geschmeichelt. So lebt er unschuldig, geliebt und glücklich im Schooße des Ueberflusses, der Ruhe und Zufriedenheit. Aber sein Glück sollte nicht von Dauer sein. Der Ruf von Vert Verts Talenten und Tugenden ist nämlich bis zu den Nonnen von Nantes erschollen. Sie wünschen ihn kennen zu lernen:

Désir de fille est un feu qui dévore,
Désir de nonne est cent fois pis encore.

Ihre Bitten sind so dringend, daß man sie ihnen nicht abzuschlagen vermag, so ungern man sich auch von dem Lieblinge trennt. Er wird eingeschifft und die jüngste Novize ruft ihm ein zärtliches Lebewohl nach:

Pars, va, mon fils, vole où l'honneur t'apelle:
Reviens charmant, reviens toujours fidèle;
Pars, cher Vert-Vert; et dans ton heureux cours,
Soit pris partout pour l'aîné des Amours!

Auf dem Schiffe, das ihn aufnimmt, geräth aber Vert-Vert in schlechte Gesellschaft. Anfangs versetzt ihn der Ton derselben in Erstaunen; er versteht ihre Ausdrücke nicht und beobachtete eine geraume Zeit hindurch ein melancholisches Stillschweigen. Endlich bewegt ihn ein frecher Mönch zum Reden, aber die andächtigen Formeln des Vogels werden mit schallendem Gelächter aufgenommen. Der Spott macht seinen Ehrgeiz rege; er vertauscht die fromme Sprache der Visitandinerinnen mit den frechen Manieren und Ausdrücken seiner ungesitteten Reisegefährten. So umgewandelt kommt er am Ziel seiner Reise an. Die im Chor versammelten Schwestern eilen neugierig herbei. Sie finden ihn allerliebst:

C'étoit raison, car le fripon pour être
Moins bon garçon, n'en étoit pas moins beau:
Cet oeil guerrier, et cet air petit-maitre
Lui prêtoient même un agrément nouveau.

Die Lyrik mußte in dem Zeitalter Ludwigs XIV., wie leicht einzusehen, am stiefmütterlichsten behandelt werden. Echte Lyrik ist ohne Zusammenhang mit dem Volksleben einerseits, ohne Ausprägung selbstbewußter Individualität andererseits gar nicht denkbar. Nun war aber die Literatur des damaligen Frankreichs eben so vollständig vom Volk losgerissen als die Persönlichkeit in der Gesellschaft aufging: wie hätten demnach diese Literatur, diese Menschen, ebensowohl Producte als Träger des Bonton, wahrhafte Lyrik erzeugen können? Was daher jene Zeiten in lyrischer Form, d. h. in Form der Sonette, Rondeaux, Madrigale, Episteln, Epigramme, producirt haben, trägt mit vollstem Recht den Namen flüchtiger Poesieen (poésies fugitives) und den noch bezeichnenderen der Gesellschaftsverse (vers de société). Diese Dichterei schliff den frivolen Epikuräismus der geselligen Kreise zu witzigen Inpromptü's zu oder verlieh diesem Epikuräismus durch leichte Persiflage eine Würze mehr; der Witz war die Hauptsache und sogar die zärtliche, besser gesagt die galante Aeußerung hatte nur Geltung, wenn sie in dem Gewande witziger Couplets auftrat. Tonangeber dieses lyrischen Styls waren Claude Emanuel Luillier (1616—1686), von seinem Geburtsort gewöhnlich Chapelle genannt, Guillaume Amfrye de Chaulieu (1639—1720), Charles Auguste de la Fare (geb. 1644), Alexandre Lainez (1650—1710), Antoine Houdart de la Motte (1672—1731), der auch mittelmäßige Dramen schrieb, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657—1757), durch seine gelehrten Arbeiten berühmter als durch seine affectirte Idyllik, ferner und hauptsächlich Jean-Baptiste Willart de Grécourt (1684—1743), den die Franzosen ihren Anakreon nennen und der die Leichtfertigkeit seiner Zeit vollständig in seinen poetischen Spielereien abspiegelt [1]). Einen höhern Schwung versuchte Jean-Baptiste Rousseau (1670—1741), dessen Oden seiner Zeit hochberühmt waren, in welchen aber eine unparteiische Kritik statt wahrer Begeisterung nur eine mühsam gemachte, statt wirklicher Glut der Empfindung nur den Frost einer erkünstelten finden kann. Bekannt ist der mali-

---

Bald aber werden sie durch die unverschämten Blicke seiner rollenden Augen und mehr noch durch die unartigen Ausdrücke erschreckt, mit denen er ihre Fragen beantwortet, und je unverschämter sie sein Gebaren finden, desto ärger treibt er es:

> Ce fut bien pis, quand, d'un ton de corsaire,
> Las, excédé de leurs fades propos,
> Bouffi de rage, écumant de colère,
> Il entonna tous les horribles mots
> Qu'il avoit su rapporter des bateaux;
> Jurant, sacrant d'une voix dissolue,
> Faisant passer tout l'enfer en revue,
> Les B . . . ., les F . . . . . voltigeoient sur son bec.
> Les jeunes soeurs crurent qu'il parloit grec.
> Jour de Dieu! — mor . . . . ! mille pipes de diables!
> Toute la grille, à ces mots effroyables,
> Tremble d'horreur: les nonnettes sans voix
> Font, en fuyant, mille signes de croix.

Die entsetzten Nonnen senden ihn auf der Stelle nach Nevers zurück. Er kommt bei seinen ehemaligen Freundinnen an und erneuert die vorige Scene. Man findet ihn ganz verkehrt und allgemeine Traurigkeit bemächtigt sich der Gemüther. Einige der älteren Schwestern stimmen für seinen Tod, die Stimmenmehrheit jedoch unterwirft ihn bloß einer harten Buße. In seinen Käfig eingeschlossen und unter die Aufsicht einer alten Nonne gestellt, kommt er bei sparsam zugemessener Kost zur Einsicht seines Irrthums, bessert sich und wird wieder in die Gesellschaft zugelassen. Aber, ach, die unvorsichtige Freude der Nonnen wird die Ursache seines Todes. Der reichlichen Kost entwöhnt und mit Zuckerwerk und Liqueur überladen, sinkt er ohnmächtig zu Boden und stirbt.

[1]) Grécourt's Leben lieferte den Commentar zu seiner Maxime:

> L'homme difficile est un sot
> Trouver tout bon, c'est le bon lot.

tische Witz Voltaire's, Rousseau's „Ode an die Nachwelt" werde schwerlich an ihre Adresse gelangen. Größere Wärme wußte die vielseitige Dichterin Antoinette Deshoulières (1633—1694) in die Societätslyrik zu legen und besonders sind ihre Idyllen nicht ohne Einfachheit und Natürlichkeit. In Pierre Joseph Bernard (1710—1775), dessen reizendstes Gedicht, „Le hameau," von unserm Bürger in seinem „Dörfchen" nachgebildet wurde, Jean Louis Aubert (geb. 1731), Fabulist, Antoine Léonard Thomas (1732—1785), Charles Pierre Colardeau (geb. 1732), Charles François de Saint-Lambert (1717—1803), naturschildernder Didaktiker (les saisons), François Joachim de Bernis (1715—1794), bekannt als Minister Ludwigs XV., Claude Joseph Dorat (1734—1780), Arnaud Berquin (1749 bis 1791), Barthelemy Imbert (1747—1790), der Dichterin Marie-Anne du Boccage (1710—1802), Michael Jean Sédaine (geb. 1719), Louis Jules Mancini de Nivernois (1716—1798), Jean François de Laharpe (1739—1803), Nicolas Germain Léonard (1744—1793), Antoine de Bertin (1752—1790), Claude Henri Watelet (1718 bis 1786), Pierre Didot (geb. 1761), Stanislas de Boufler's (1737 bis 1815) und Jacques Delille (1732—1813) setzte sich die conventionelle Lyrik und Didaktik der französischen Classik bis in die neuere Zeit herab fort. Der berühmteste unter den Genannten ist Delille, der den Virgil übersetzte und in seinem Lehrgedicht „Homme des champs" ein selbstständiges Seitenstück zu den Georgica des eben erwähnten Römers verfaßte, das den Franzosen für ein unübertreffliches Meisterwerk gilt, von welchem aber ein deutscher Literarhistoriker treffend sagt: „Ein didaktisches Werk wie der höchst elegante Landmann Delille's kann sehr viele Reize des Ausdrucks und der Diction haben, ohne darum ein Gedicht zu sein," während unser großer Naturforscher Humboldt über Delille äußert: „Dichterische Beschreibungen von Naturerzeugnissen, wie sie Delille geliefert, sind bei allem Aufwande verfeinerter Sprachkunst und Metrik keineswegs als Naturdichtungen im höheren Sinne des Wortes zu betrachten. Sie bleiben der Begeisterung und also dem poetischen Boden fremd, sind nüchtern und kalt wie Alles, was nur durch äußere Zierde glänzt." Zu erwähnen ist noch, daß Delille es war, der auf die Aufforderung Robespierre's hin bei Gelegenheit der Festfeier zur Anerkennung der Gottheit und der Unsterblichkeit der Seele (1794) den ergreifenden Dithyrambe sur l'immortalité de l'âme dichtete.

---

6) Die französische Befreiungsliteratur des 18. Jahrhunderts.

Der Druck, womit das ancien Regime auf dem Geistesleben der französischen Nation lastete, mußte zuletzt nothwendigerweise einen Gegendruck erzeugen. Je tyrannischer der Geist lange Zeit hindurch niedergehalten worden, desto rebellischer erhob er sich endlich. In eben dem Maße, als sein Organ, die Literatur, im Dienst des Hofes mit Schmach beladen worden, zeigte sie sich nun emancipationslustig und begierig, die Schande ihrer höfischen Sklaverei durch revolutionäre Wirksamkeit auf allen Gebieten vergessen zu machen, ebenso maßlos in der Freiheit als sie maßlos in der Sklavenhaftigkeit gewesen war, wie das dem französischen Nationalcharakter entspricht, der, gestern noch dem Bigotismus verfallen, heute schon dem Atheismus huldigt, um morgen wieder zur Beichte zu gehen und Buße zu thun, der in religiösem Wahnwitz bartholomäusnächtig mordet, wie in

politischem sansculottisch, der heute eine Revolution macht, um morgen zu den Füßen eines neuen Tyrannen zu kriechen, heute einen Karl X. vom Throne jagt, um morgen einen Louis Philipp darauf zu setzen, heute wie toll nach der Republik schreit, um sich morgen das bonapartistische Empire aufdezembrisiren zu lassen. Es ist kein kleines Unheil für die Menschheit gewesen, daß Frankreich so lange „an der Spitze der Civilisation marschirte", wie sich die französische Eitelkeit auszudrücken pflegt. Und zwar nicht ohne Grund. Denn nicht nur die politische, sondern auch die literarische Geschichte beweist schlagend, daß dem so gewesen ist, hoffentlich gewesen ist. Namentlich Deutschland sollte allmälig soweit zur Vernunft gekommen sein, daß es unterließe, ein abschreckendes Beispiel nachzuahmen. Bis in's 19. Jahrhundert war aber die französische Literatur ohne Frage das Barometer der öffentlichen Stimmung Europa's. Im Mittelalter drückte Frankreich der civilisirten Welt das Gepräge seiner Romantik auf, später ward seine Hofpoesie und Classik tonangebend für Europa, und wie diese Sache der Könige gewesen war, so wurde seine ungläubige, revolutionäre Literatur des 18. Jahrhunderts Sache der Völker, wobei — o Ironie der Weltgeschichte! — die privilegirten Stände die bereitwilligsten, eifrigsten Verbreiter und Geltendmacher dieses zerstörenden Schriftthums abgaben.

Die Reformation war in Frankreich im Blut der Bartholomäusnacht insofern factisch erstickt worden als sie von da ab nur eine untergeordnete Rolle im Verlauf des Nationallebens zu spielen vermochte. Indessen war die reformistische Idee keineswegs verloren gegangen, sondern wirkte von Rabelais an in einer Reihe von begabten Männern fort, bald, wie in Michel de Montaigne's (1533—1592, „Essais") Schriften als weltmännische Lebensphilosophie, bald, wie in René Descartes' (1596—1650) System, als eine die Gedankenwelt neu construirende Thätigkeit, bald, wie durch Blaise Pascal (1623—1662, „Lettres à un Provincial," „Pensées sur la religion"), aus dem Rüsthaus des Kirchenglaubens selbst die Waffen zur Bekämpfung des Fanatismus und Jesuitismus entlehnend, bald, wie in den Schriften François' de la Rochefoucauld (1613—1680, „Reflexions et Maximes"), La Bruyères' (1639—1696, „Les caractères ou les moeurs de ce siècle") und Charles' de Saint-Evremont (1613—1703), jene auf der scharfsichtigsten Beobachtung des Lebens und der Menschen beruhende, praktische Philosophie vorbereitend, welche der revolutionären Geistesrichtung des 18. Jahrhunderts zunächst zur Grundlage diente. Die schriftstellerische Thätigkeit der Genannten, unter welchen Montaigne durch die Schärfe seiner Beobachtungsgabe, Descartes oder Cartesius durch eine die ganze intellectuelle Welt neu construirende Energie des Gedankens, Pascal durch die Macht des Gemüths vorragt, ist aus jenem großen Princip des Skepticismus hervorgegangen, welches seit dem 16. Jahrhundert unablässig den Vorschritt der europäischen Kultur in Gang gebracht hat. Dieses Princip des Zweifels war die Seele der Forschung, welche binnen der letzten drei Jahrhunderte allmälig aller Probleme sich bemächtigte, jeden speculativen sowohl als praktischen Wissenszweig reformirte und — mit dem hellsichtigen Engländer Buckle zu reden — „durch Schwächung des Ansehens der privilegirten Kasten einen sichern Grund zur Freiheit legte, den Despotismus der Könige strafte, die Anmaßung des Adels zügelte und sogar die Vorurtheile des Priesterstandes verminderte," — die Seele derselben Forschung, welche die Völker in der Politik weniger vertrauenssüchtig, in der Wissenschaft weniger köhlergläubig, in der Religion weniger unduldsam gemacht hat.

Im 18. Jahrhundert fühlte sich der Skepticismus stark genug, um sich an das Problem einer radicalen Umgestaltung der Gesellschaft zu wagen. Einer unerbittlichen Kritik der bestehenden Verhältnisse in Kirche, Staat und Societät

schlossen sich, unter directer Einwirkung der englischen Freidenkerschaft wie des englischen Staatswesens, positiv-reformistische Vorschläge an. So sehen wir die französische Befreiungsliteratur jener Zeit zunächst in Montesquieu geistvoll auftreten. Charles de Secondat Baron la Brède et de Montesquieu ward geboren 1689 und starb 1755. Im Jahre 1721 gab er seine „Persischen Briefe (Lettres Persanes)" heraus, eine der epochemachenden Oppositionsschriften des 18. Jahrhunderts, welche, in die Form eines ziemlich leichtfertigen, nicht selten an die Schlüpfrigkeit anstreifenden Romans gehüllt, die kirchlichen, politischen und socialen Institute Europa's und insbesondere Frankreich's einer ebenso gründlichen und witzigen als erfolgreichen Kritik unterwarf. Dreizehn Jahre später veröffentlichte er seine „Betrachtungen über die Ursachen der Größe und des Verfalls der Römer (Considérations sur les causes de la grandeur et de la décadence des Romains)", ein staatsmännisches und philosophisches Geschichtswerk, welches zu der Reform der Geschichtschreibung bedeutend mitgewirkt hat. Endlich 1749 ließ Montesquieu seinen „Geist der Gesetze (Esprit des lois)" erscheinen, wodurch er recht eigentlich das historische und politische Orakel der Liberalen ward. Der Geist der Gesetze mit seinen Definitionen der drei politischen Grundformen Republik, constitutionelle (temperirte) Monarchie und Despotie, unter welchen sich Montesquieu, von der englischen Verfassung bestochen, für die zweite entscheidet, ist der Codex des Liberalismus, das Evangelium der Besitzenden, welches die politische Nichtberechtigung der Besitzlosen zum Princip macht und aus dem dann das Geldregiment der Bourgeoisie mit Nothwendigkeit folgt. Die beste Kritik der Illusion des Constitutionalismus, dessen positiver Grundsatz bekanntlich in der Trennung der drei Gewalten: Gesetzgebung, Verwaltung und Gerichtspflege besteht, enthält eine Aeußerung Montesquieu's aus frühern Jahren (in den Persischen Briefen), derzufolge die constitutionelle Monarchie ein bloß erkünstelter und darum unhaltbarer Zustand ist, der entweder in die Despotie oder in die Republik übergehen muß, weil die Macht niemals gleichmäßig zwischen Volk und Fürst getheilt sein kann und das Gleichgewicht zwischen beiden, um der unüberwindlichen Schwierigkeit seiner Bewahrung willen, stets nur ein chimärisches sein wird. Das Illusorische von Montesquieu's politischem System, welches übrigens vom Standpunkt seiner Zeit angesehen immerhin ein außerordentliches Verdienst in Anspruch nehmen kann, wies auch schon Claude-Adrien Helvetius (1715—1771) nach, der Verfasser des bekannten Buches „Vom Geist (De l'Esprit, 1758)," in welchem die ethische Consequenz der materialistischen Philosophie jener Zeit gezogen wurde, daß nämlich der Egoismus die Triebfeder aller menschlichen Thätigkeit sei, was eine gescheidte Französin jener Zeit zu der Aeußerung veranlaßte: C'est un homme qui a dit le secret de toute le monde — welche Aeußerung die Sittenzustände jener Zeit sehr gut charakterisirt. Der Hauptkoryphäe der französischen Modephilosophie, welche sich, unterstützt durch die Resultate der naturwissenschaftlichen Thätigkeit eines Buffon und Condillac, aus dem freigeisterischen Salonsgeschwätz literarischer Cirkel, wie sie sich um geistreiche Frauen (die Du Deffant, die Geoffrin u. A.) sammelten, rasch zu dem trostlosen Schematismus des Atheismus und Materialismus der Schriften La Mettrie's („L'homme machine" etc.) und des von dem Baron Holbach und seinen Freunden zusammengeschriebenen, höchst langweiligen „Natursystems (Système de la nature ou des lois du monde physique et moral)" ausgebildet hatte, war Denis Diderot (1712—1784). Diderot hat auch Romane schlüpfriger Gattung („Les bijoux indiscrets", „La religieuse") geschrieben und sich als Dramaturg („Poétique du drame") wie als dramatischer Dichter („Le fils naturel", „Le père de famille") versucht, als welcher er das sogenannte bürgerliche Schauspiel einführte, das nachmals durch unsern Kotzebue zum larmoyanten

Rührstück gemodelt wurde; seinen Ruf verdankt er jedoch vornehmlich einestheils der kecken, glänzenden Art und Weise, womit er von der Herausgabe seiner „Philosophischen Gedanken (Pensées philosophiques, 1746)“ an in zahlreichen Pamphleten die Modesophistik seiner Zeit den weltmännischen Kreisen Europa's bekannt und beliebt machte, und dann anderntheils der Begründung der berühmten französischen Encyklopädie (Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres, 1751—1765). Zur Herausgabe dieses Werkes, an welchem die besten Köpfe des Jahrhunderts mitarbeiteten und in welchem die zeitbewegenden Ideen auf alle Gebiete menschlicher Geistesthätigkeit angewandt werden sollten, verband sich Diderot mit dem berühmten Mathematiker Jean-le-Rond d'Alembert (1717—1783), der dasselbe mit einer Einleitung eröffnete, welche zugleich seine eigenen Grundsätze und die leitenden Principien des Unternehmens darlegte. „Die Quelle aller Erkenntniß“, heißt es in dieser Einleitung, welcher der Ruhm eines stylistischen Meisterstücks gebührt, „ist die Erfahrung, die Quelle aller gesellschaftlichen Ordnung ist das Bedürfniß, uns anderer Menschen zu unserem Vortheile zu bedienen. Wer demnach die meiste Kraft hat, reißt die größten Vortheile an sich. Hieraus entsteht Druck, aus dem Unwillen hierüber der Begriff von Recht und Unrecht, hieraus das Gefühl der Tugend und das Bedürfniß des Gesetzes. Das Höhere, was sich auf diesem Wege im Menschen entwickelt, ruft den Glauben hervor, die Seele bestehe nicht wie alles Andere aus Materie, sondern sie sei unsterblich und es gebe eine Gottheit.“ Die welthistorische Bedeutung, welche die Encyklopädie erlangte, geht schon daraus hervor, daß man in der Geschichte die Periode des Erscheinens und der Verbreitung des Werkes kurzweg als das Zeitalter der Encyklopädisten zu bezeichnen pflegt.

Man wird den streitbaren Geistern, welche im 18. Jahrhundert das Banner der Vernunft erhoben, stets Unrecht thun, wenn man sie absichtlich oder unabsichtlich aus dem Zusammenhang mit ihrer Zeit herausreißt. Man darf nie den Boden vergessen, auf welchem sie standen. Das durch Ludwig XIV. auf die Spitze getriebene Königthum war durch die Regentschaft Philipps von Orleans, dessen Treiben an das des Papstes Alexanders VI. erinnert, und durch Ludwig XV., dessen Regierung eine lange Tragikomödie der Sünde und Schmach ist, durch und durch verächtlich geworden und hatte mit seiner Fäulniß die vornehme Welt angesteckt, von welcher aus der Giftstoff in verschiedenen Abstufungen bis in das Haus des Bürgers und in die Hütte des Bauers hinabtroff. Das echtreligiöse Gefühl war bei der allgemeinen Verworfenheit und Blasirtheit völlig erloschen und an seine Stelle ein krasser Aberglaube der Herzen getreten, welcher gegen den Unglauben der Köpfe einen wunderlichen Contrast bildete. Die Gesetze waren zu einem Spinngewebe geworden, welches der Reiche frech durchbrach und das nur den Armen fing — (bei Licht betrachtet, war und ist es freilich immer so) — Recht, Ehre und Sitte galten den Leuten von gutem Ton für Absurditäten; Familienleben und Häuslichkeit, diese Anker der öffentlichen Moral, hatten der liederlichsten Maitressenwirthschaft Platz gemacht; unter Regierung verstand man nur noch die Kunst, dem Hofe, der Aristokratie und Pfaffheit die Geldmittel zu ihren Schwelgereien zu verschaffen; vor dem Ausland durch die Resultate des siebenjährigen Krieges mit Schande bedeckt und im Innern dem Bankerott entgegengehend, suchte Frankreich die offenkundige politische und moralische Auflösung, der es anheimgefallen, im Rausche des raffinirtesten Sinnengenusses zu vergessen, ohne dadurch dem immer gewaltsamer sich aufdringenden Gefühle der Nothwendigkeit einer allgemeinen Umwälzung entfliehen zu können. Statt dieses Gefühl sich klar zu machen, statt dieser Nothwendigkeit auf gesetzmäßigem Wege zu ihrem Rechte zu verhelfen, trieb die französische Gesellschaft mit den dräuenden Problemen

der Zeit ein geistreiches, witziges Spiel. Die Privilegirten tanzten auf einem Vulkan und tändelten mit dem Feuer, welches sie sobald verzehren sollte. In den Salons der Aristokratie wurde die Idee der Revolution, welche nachmals als brüllender Löwe Europa durchjagte, anfänglich als gehätscheltes Schooßhündchen mit Witz aufgefüttert. Vereinzelte ernste Stimmen wurden überhört oder als Curiosa belacht. Wer wirken und Ansehen erlangen wollte, mußte in den herrschenden Ton eingehen und nur ein Alles bewältigendes Genie, wie das eines Rousseau war, konnte sich auch der Mode und der Gesellschaft zum Trotz Geltung verschaffen. Es ist ein furchtbares Schauspiel, dieser bacchantische Reigen von Negation, Witz und Hohn, welchen die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts aufführte, den auch die Vorgeiger mittanzen mußten und der mit dem gellenden Diderot'schen Refrain endigte: »Et des boyaux du dernier prêtre serrez le cou du dernier roi!« Die Jahrhunderte lang gefesselt gewesene Vernunft gesellte ihrem Befreiungsjubel eine dämonische Rachelust, erfüllte Himmel und Erde, Kirche und Staat mit boshaftem Gelächter und goß den abscheulichen Brodem, den ihre Ausmistung des Augiasstalls des ancien Regime aufrührte, in Strömen über Europa aus. So nun, unabhängig in ihrem Hohn, boshaft und schadenfroh in ihrer Rache, aber unerschrocken und unermüdlich in ihrem Kampfe gegen Tyrannei, Dummheit und Vorurtheil, stellt sie sich dar in Voltaire, der die negative Seite ihrer Thätigkeit vertritt, während wir sie in Rousseau einen mehr positiven Anlauf nehmen sehen werden.

François-Marie Arouet, unter dem Namen Voltaire zu welthistorischer Bedeutung gelangt, wurde am 21. November 1694 zu Paris geboren. Er ging bei den Jesuiten in die Schule, die er mit seinen ungläubigen Fragen und Einwürfen oft so in's Gedränge brachte, daß einer der Patres eines Tages vom Katheder sprang und dem Knaben, dem schon damals die dogmatischen Mysterien des Christenthums ungereimt vorkamen, zurief: „Unglücklicher, du wirst einst das Panier des Deismus in Frankreich aufpflanzen!“ eine Prophezeiung, die in vollem Maße erfüllt wurde. Der Schule entlassen, machte er verschiedene mißlungene Versuche, eine Laufbahn zu ergreifen, wurde durch seinen Pathen Chateauneuf in die Kreise der vornehmen Wüstlinge und Witzlinge eingeführt, dichtete siebzehnjährig das Trauerspiel „Oedipe“ und documentirte in diesem[1]) und in mehreren bissigen Epigrammen, noch entschiedener aber in der Ode „Sur les malheurs du temps“ seine oppositionelle Tendenz. Nicht dieses Gedichtes wegen, wie man geglaubt hat, sondern eines andern ihm fälschlich zugeschriebenen wegen wurde er in die Bastille geworfen, allein seine Haft diente nur dazu, einestheils seine Popularität zu begründen, anderntheils seinen Haß gegen den Despotismus zu concentriren. Von diesem concentrirten Haß gibt rühmliches Zeugniß eine andere um diese Zeit entstandene Ode „la chambre de la justice“, vielleicht sein feurigstes Gedicht, in welchem der junge Dichter, der inzwischen den Namen Voltaire angenommen, weil ihm, wie er sagte, der Name Arouet Nichts als Unglück und Verfolgung eingebracht, ein furchtbares Gemälde von der damals ob Frankreich lastenden Zwingherrschaft entwirft, um mit der prophetischen Hinweisung auf eine bevorstehende Revolution zu endigen[2]). Wie dieses Gedicht den

[1]) Die berühmten Verse, welche (Act 4, Sc. 1) der Jokaste in den Mund gelegt sind:

Nos prêtres ne sont point ce qu'un vain peuple pense
Notre crédulité fait toute leur science —

waren gleichsam der erste Schuß, den Voltaire gegen Kirchenthum und Offenbarung losbrannte.

[2]) Vieille erreur, respect chimérique,
Sortez des nos coeurs mutinés;
Chassant le sommeil léthargique
Qui nous a tenus enchainés.

Beginn seiner unerbittlichen Opposition gegen den Staat markirt, so bezeichnet die, vermuthlich 1722 entstandene „Epistel an Uranie (Le Pour et le Contre)" den Anfang seiner erbitterten Befehdung der Kirche und des dogmatischen Christenthums, dem in dieser Epistel arg mitgespielt wird [1]). Der Schluß dieses Fehdebriefes enthält das, was man die positive Religionsansicht Voltaire's nennen könnte [2]). In der Bastille war auch der Plan des Heldengedichtes „La Hen-

---

Peuple! que la flamme s'apprête;
J'ai dejà, semblable au prophète,
Percé le mur d'iniquité:
Volez, détruisez l'injustice;
Saisissez au bout de la lice
La désirable Liberté.

1) Il est un peuple obscur, imbécile, volage,
Amateur insensé des superstitions,
Vaincu par ses voisins, rampant dans l'esclavage,
Et l'éternel mêpris des autres nations:
Le fils de Dieu, Dieu même, oubliant sa puissance,
Se fait citoyen de ce peuple odieux;
Dans les flancs d'une Juive il vient prendre naissance;
Il rampe sous sa mère, il souffre sous ses yeux
Les infirmités de l'enfance.
Long-temps, vil ouvrier, le rabot à la main,
Ses beaux jours sont perdus dans ce lâche exercice;
Il prêche enfin trois ans le peuple iduméen,
Et périt du dernier supplice.
Son sang du moins, le sang d'un Dieu mourant pour nous
N'était-il pas d'un prix assez noble, assez rare,
Pour suffire à parer les coups
Que l'enfer jaloux nous prépare?
Quoi! Dieu voulut mourir pour le salut de tous,
Et son trépas est inutile;
Quoi! l'on me vantera sa clémence facile,
Quand remontant au ciel il reprend son courroux,
Quand sa main nous replonge aux éternels abymes,
Et quand, par sa fureur effaçant ses bienfaits,
Ayant versé son sang pour expier nos crimes
Il nous punit de ceux que nous n'avous point faits!
Ce Dieu poursuit encore, aveugle en sa colère,
Sur ses derniers enfants l'erreur d'un premier père;
Il en demande compte à cent peuples divers
Assis dans la nuit du mensonge;
Il punit au fond des enfers
L'ignorance invincible où lui-même il les plonge,
Lui qui veut éclairer et sauver l'univers!
Amérique, vastes contrées,
Peuples que Dieu fit naître aux portes du soleil,
Vous, nations hyperborées,
Que l'erreur entretient dans un si long sommeil,
Serez-vous pour jamais à sa fureur livrées
Pour n'avoir pas su qu'autrefois,
Dans un autre hémisphère, au fond de la Syrie,
Le fils d'un charpentier, enfanté par Marie,
Rénié par Céphas, expire sur la croix?

2) Songe que du Très-Haut la sagesse éternelle
A gravé de sa main dans le fond de ton coeur
La religion naturelle;
Crois que de ton esprit la naive candeur
Ne sera point l'object de sa haine immortelle;
Crois que devant son trône, en tout temps, en tous lieux,
Le coeur de juste est précieux;

riade" entstanden, welches Heinrich IV. feiert, als episches Gedicht aber, obgleich von den Franzosen lange bewundert, völlig unbedeutend ist. Es ist ein rhetorisches Machwerk, dessen Kälte, Dürre und Unbelebtheit Delille's Witz, es fände sich in diesem Heldengedicht voll Krieg und Schlachtrossen nicht einmal Gras, um die Pferde zu füttern, und Wasser, um sie zu tränken, vollkommen rechtfertigt. In ganz anderem Lichte erscheint jedoch die „Henriade", wenn man sie, wie man soll, als ein Manifest der religiösen Toleranz gegen die Dunkelmänner und Zeloten betrachtet. Voltaire veröffentlichte dieses Werk in England, wo er, der Brutalität der Aristokraten und der Willkür der französischen Justizpflege entflohen, die Zeit von 1726—1729 zubrachte, und legte durch den Ertrag desselben den Grund zu seinem nachmaligen Reichthum, den er, klug erworben, durchaus edel verwandte, wie selbst seine erbittertsten Gegner zugeben müssen. Ueberhaupt hat er sich bei all seinen zahllosen Schwächen, unter denen eine gränzenlose Eitelkeit, die ihn bei vielen Gelegenheiten zum höfischen Schmeichler erniedrigte, obenansteht, im öffentlichen und Privatleben stets als Vertheidiger des Rechtes, als Beschützer der Unterdrückten, als großmüthiger Helfer der Armen bewiesen und dieser heftige Gegner des dogmatischen Christenthums, dessen Ausrottung er als seine Mission betrachtete („Ecrasons l'infame!"), zeigte allenthalben, wo ihm seine Eitelkeit nicht allzu hinderlich war, thatsächlich, daß die unsterblichen Verse, in welchen er in seiner Alzire den ethischen Gehalt des Christenthums ausspricht, wirklich aus seinem Herzen kamen[1]). Eine Frucht seines Aufenthaltes in England waren die „Lettres sur les Anglais", welche zunächst die Franzosen über die Philosophie und Literatur des Inselreiches aufklären sollten, jedoch hinter diesem ostensibeln Zwecke ihre bittere Kritik der französischen Zustände nur schlecht verbargen. Die Machthaber ließen das Buch durch Henkershand verbrennen und bewiesen dadurch, wie scharf sie sich getroffen fühlten. Um dieselbe Zeit goß Voltaire auch über die Stockphilologen, über die Schulpedanten und literarischen

---

Crois qu'un bonze modeste, un dervis charitable,
Trouvent plutôt grace à ses yeux
Qu'un janséniste impitoyable,
Ou qu'un pontife ambitieux.
Eh! qu'importe en effet sous quel titre on l'implore?
Tout hommage est reçu, mais aucun ne l'honore.
Un Dieu n'a pas besoin de nos soins assidus:
Si l'on peut l'offenser, c'est par des injustices,
Il nous juge sur nos vertus,
Et non pas sur nos sacrifices.

1) An der Stelle, welche ich im Auge habe, läßt Voltaire den Christen Gusman zu dem Heiden Zamore sagen:

Des dieux que nous servons connais la différence:
Les tiens t'ont commandé le meurtre et la vengeance;
Et le mien, quand ton bras vient de m'assassiner,
M'ordonne de te plaindre et de te pardonner.

Voltaire war ein standhafter Deist und verdammte entschieden den Atheismus. Die christliche Dogmatik sein Lebenlang mit seiner Hohngeißel schlagend, verwies er immer und überall auf das Sittengesetz der Natur und Vernunft, welches zugleich auch das des Christenthums. So sagt er in seinem Lehrgedicht Discours sur l'Homme:

Les miracles sont bons; mais soulager son frère,
Mais tirer son ami du sein de la misère,
Mais à ses ennemis pardonner leurs vertus,
C'est un plus grand miracle et qui ne se fait plus.

Und in dem Gedicht Sur la loi naturelle:

Sois juste, bienfaisant, contraire à tout extrême,
Indulgent pour ton frère . . . .
D'où tu viens, où tu vas, renonce à le savoir,
Et marche vers ta fin sans crainte et sans espoir.

Zopfträger aller Art durch seine Satire „Le temple du goût“ die beizendste Lauge aus [1]) und legte in dem argverfolgten Gedicht „das Weltkind (le mondain)“ den egoistischen Sybaritismus, dem „die Leute von Welt“ damals (wie jetzt) fröhnten, offen dar. Jetzt eröffnete er die Reihe seiner historischen Arbeiten mit der „Histoire de Charles XII.“, welcher das „Siècle de Louis XIV.“, der „Essai sur les moeurs et l'esprit de nations depuis Charlemagne“, die „Histoire de Russie sous Pierre I.“, die Annales de l'Empire“ und die „Histoire du Parlement de Paris“ folgten. Wie Alles, was er schrieb, wurden auch Voltaire's historische Arbeiten mit dem größten Beifall aufgenommen, und wenn die heutige Kritik dieselben gering anschlägt, so vergißt sie, wie die Geschichtschreibung überhaupt beschaffen war, als Voltaire sich in derselben versuchte. Ein gewiß strenger und unbestechlicher deutscher Forscher, F. C. Schlosser, nimmt ihn gegen ungerechte Angriffe offen in Schutz, stellt besonders den „Essai sur les moeurs et sur l'esprit des nations“ als die erste philosophische Universalgeschichte hoch, zeigt, wie Voltaire allen folgenden Geschichtsschreibern mit der Fackel dreister Kritik und mit einem gesunden, derben, unbefangenen Urtheil vorangegangen, dem compilatorischen Schlendrian ein Ende gemacht und die Geschichte von Legendenwust und allerlei frommen Lügen reingefegt habe. Nicht minder setzt Schlosser auch die philosophischen Schriften Voltaire's — „Elémens de la philosophie de Newton“, „Dictionnaire philosophique“, „Philosophie de l'histoire“, „Bible commentée“, „Histoire de l'établissement du Christianisme“ etc. — in's rechte Licht, wenn er darauf hinweist, daß sie gar nicht darauf Anspruch machen, die Weisen der Schulen belehren zu wollen; der Nutzen dieser Schriften in Beziehung auf Befreiung der Menschen von den Ketten des Mittelalters sei ganz allein darein zu setzen, „daß gewöhnliche Menschen, durch den im Leben erworbenen Scharfblick eines großen und geistreichen Mannes belehrt, von ihm lernen, daß unter der von den Weisen gespeicherten Frucht ebenso viel Spreu als Korn ist.“ Voltaire's Romane — „Zadig“, „Candide“, „Memnon“, „Babouc“, „Micromégas“, „Voyages de Scarmantado“, la Princesse de Babylone“, „L'ingénu“ u. a. — sind ebenfalls Ausführungen praktisch philosophischer Themata und haben, als Romane unbedeutend, ihre Bedeutung darin, daß in jedem derselben irgend ein herrschendes Vorurtheil seine handgreifliche Widerlegung findet. Der anmuthigste dieser Tendenzromane ist „Zadig“, ein unübertreffliches Meisterstück des gesunden Menschenverstandes aber „Candide oder die beste Welt“, in welchem „jene Philosophen lächerlich gemacht werden, die nicht bloß das Nothwendige oder das ewige Gesetz im Wirklichen, sondern auch das

[1]) Am ergötzlichsten in folgender Passage: Nous rencontrâmes en chemin — (auf dem Weg nach dem Tempel des Geschmacks nämlich) — bien des obstacles. D'abord nous trouvâmes MM. Baldus, Scioppius, Lexicocrassus, Scriblerius; une nuée de commentateurs qui restituaient des passages, et qui compilaient des gros volumes à propos d'un mot qu'ils n'entendaient pas.

Là j'aperçus les Daciers, les Soumaises,
Gens hérissés de savantes fadaises,
Le teint jauni, les yeux rouges et secs,
Le dos courbé sous un tas d'auteurs grecs,
Tous noircis d'encre, et coiffés de poussière.
Je leur criai de loin par la portière:
N'allez-vous pas dans le temple du goût
Vous décrasser? — Nous, messieurs? point du tout;
Ce n'est pas là, grace au ciel, notre étude:
Le goût n'est rien; nous avons l'habitude
De rédiger au long, de point en point
Ce qu'on pensa: mais nous ne pensons point.

unbegränzte Feld des Möglichen bestimmen wollen, jene Speculanten und Träumer, die auf ihrem Katheder oder am Schreibtische die ganze unermeßliche Zahl der Welten nur als Lichter und Lampen zu ihrem Behufe betrachten, jene Pedanten und Pfaffen, die Alles nur auf den Menschen, als auf den Mittelpunkt der ganzen Schöpfung beziehen und orakelnd verkündigen, daß es der Gottheit gar nicht möglich sei, eine Welteinrichtung zu machen, in welcher ihr oft dem Affen, noch öfter dem Tiger sehr ähnlicher Halbgott glücklicher sei als in der gegenwärtigen." Nach seiner Rückkehr aus England hatte Voltaire seinen „Brutus" aufführen lassen, zu welchem Fontenelle meinte, der Verfasser hätte kein dramatisches Talent. Aber dieser bewies durch die „Zaire" das Gegentheil, mußte dann um der Herausgabe seines allzu starken republikanischen Trauerspiels „der Tod Cäsars" willen Paris wieder verlassen, um einer abermaligen Einkerkerung zu entgehen, und fand bei seiner Geliebten, der Marquise du Chatelet, zu Cirey in der Champagne ein mehrjähriges Asyl. Hier schrieb er unter andern Sachen die Dramen Alzire, Zuline, Mahomet, Merope und das Wunderkind und arbeitete an dem komischen Heldengedicht „La Pucelle", welches, schon um 1730 begonnen und seither in einzelnen Gesängen handschriftlich verbreitet, von den vornehmen Kreisen in ganz Europa mit Entzücken aufgenommen, vielfach verfälscht und erst 1762 von dem Verfasser vollständig veröffentlicht wurde. Die Pucelle d'Orleans (21 Gesänge) ist ohne Frage Voltaire's genialstes Werk und zugleich eine der kulturgeschichtlich wichtigsten literarischen Schöpfungen des 18. Jahrhunderts, ein blankster Spiegel der Denkweise und der Sitten der „Gesellschaft" von damals. Um dem Werke Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, müssen wir uns durchaus der Gewöhnung an die idealische Auffassung des Stoffes entschlagen, welche durch Schiller's herrliche Tragödie unter uns gäng und gäbe geworden und uns auf den cynischen Standpunkt stellen, welchen Voltaire als den Standpunkt seiner Dichtung am Eingang derselben mit seiner gewohnten Offenherzigkeit bezeichnet [1]). Von hier aus werden wir die Pucelle als das brillanteste Feuerwerk des Witzes und des Hohnes, welches jemals aufgeführt worden, als das leibhaftige Conterfei des 18. Jahrhunderts, als eine Fleischwerdung des Geistes dieser Periode der Frivolität, Auflösung und Zerstörung bewundern müssen; aber nur einen Schritt, ja nur einen Zoll breit von diesem Standpunkt entfernt wird das Werk jedem unverdorbenen Gemüth nur Widerwillen und das Gefühl erregen, daß der Geist niemals in höherem Grade sich selbst verhöhnt habe als er es hier gethan. Die Thronbesteigung Friedrichs II. (1740) knüpfte das Band, welches schon früher zwischen diesem erleuchteten Despoten und Voltaire bestanden hatte, fester. Letzterer richtete bei dieser Gelegenheit eine Ode an den König, in welcher er die Er-

[1]) Je ne suis né pour célébrer les saints:
Ma voix est faible, et même un peu profane.
Il faut pourtant vous chanter cette Jeanne
Qui fit, dit-on, des prodiges divins.
Elle affermit, de ses pucelles mains,
Des fleurs de lis la tige gallicane,
Souva son roi de la rage anglicane,
Et le fit oindre au maitre-autel de Reims.
Jeanne montra sous féminin visage,
Sous le corset et sous le cotillon,
D'un vrai Roland le vigoureux courage.
J'aimerais mieux, le soir, pour mon usage,
Une beauté douce comme un mouton;
Mais Jeanne d'Arc eut un coeur de lion:
Vous le verrez, si lisez cet ouvrage.
Vous tremblerez de ses exploits nouveaux
Et le plus grand de ses rares travaux;
Fut de garder un an son pucelage.

wartungen ausspricht, welche er von dem Monarchen für die Aufklärung hegte [1]). Nach Paris zurückgekehrt, ward er durch sein Trauerspiel Mahomet, welches der Schalk dem Papst Benedict XIV. dedicirte, in neue Händel mit der Geistlichkeit verwickelt, denn diese merkte wohl, daß der Dichter mit seiner Darlegung mohammedanischen Fanatismus den religiösen Fanatismus überhaupt und den christlichen insbesondere habe treffen wollen. Seine durch die äußerst erfolgreiche Aufführung der „Merope" unterstützte Bewerbung um die Aufnahme in die französische Akademie wurde durch seine Feinde vereitelt und erst 1746 sah er diesen sehnlichsten Wunsch erfüllt. Bald nachher verließ er mit der Marquise du Chatelet Paris wieder, um zwei Jahre an dem Hof des polnischen Exkönigs Stanislaus zu Lüneville und zu Nancy zu verweilen. Nach dem Tod seiner Geliebten in die Hauptstadt zurückgekehrt, entsprach er endlich den dringenden Einladungen Friedrichs II. und ging 1750 nach Berlin, wo ihm die schmeichelhafteste Aufnahme zu Theil ward. Allein Voltaire sollte bald erfahren, daß der griechische Tragiker mit Recht ausgerufen: „Weh dem, der sich des Königs Pforte naht!" denn die entente cordiale zwischen dem Monarchen der Literatur und dem Monarchen der Borussen war durchaus nicht von Dauer und dem Ersteren ward es in der Nähe des „erleuchteten Despoten" allmälig so unheimlich, daß er 1753 für gut fand, heimlich nach Frankreich zurückzukehren. Nach zweijährigem unstätem Aufenthalt zu Colmar, Lüneville und Lyon, kaufte er sich ein Landgut am Genfer See, welchem er den Namen Délices gab und das er als seine neue Heimat mit dem schönen Gedicht begrüßte, welches mit den Worten beginnt, „O maison d'Aristippe!" Es ist eines der wärmsten und glänzendsten Stücke seiner Poésies fugitives und Villemain durfte es ungescheut eine unsterbliche Hymne an die Freiheit nennen [2]). Während seines Aufenthalts zu Délices begannen die Zänkereien mit J. J. Rousseau, dessen herber Republikanismus sich mit dem weltmännischen Epikuräismus Voltaire's nicht gut vertrug. Indessen war der Letztere gutmüthig genug, dem verfolgten Philosophen in seinen Nöthen ein Asyl bei sich anzubieten; allein Rousseau beantwortete diesen Antrag mit den grämlichen Worten: „Ich liebe Sie nicht, denn Ihre Komödien verderben meine Republik!" was Voltaire zu der Aeußerung veranlaßte: „Unser Freund Jean-Jacques ist kränker als ich glaubte; nicht Rath noch Freundschaftsdienste bedarf er, sondern Bouillon." Im Jahre 1758 vertauschte er Délices mit Ferney, das weiter von Genf entfernt lag, und hier hielt er jahrelang einen literarischen Hof, an dem sich Alles sammelte, was Frankreich und das Ausland Schönes, Geistreiches und Vornehmes besaß und mit dem auch Friedrich II. und Katharina II. durch eifrige Correspondenz in Verbindung standen. Wenn der alternde Dichter sich mit Wohlbehagen in dem Glanz dieses Hofes sonnte, wie er es in der „Epistel an

---

[1]) Fuyez loin de son trône, imposteurs fanatiques,
Vils tyrans des esprits, sombres persécuteurs,
Vous dont l'âme implacable et les mains frénétiques
Ont tramé tant d'horreurs. etc.

[2]) Nachdem er im Verlaufe des Gedichtes von Virgil gesprochen, der die italischen Seen verherrlicht habe, fährt er fort:

Mon lac est le premier; c'est sur ces bords heureux
Qu'habite des humains la déesse éternelle,
L'âme des grands travaux, l'objet des nobles voeux,
Que tout mortel embrasse, ou desire, ou rapelle,
Qui vit dans tous les coeurs, et dont le nom sacré
Dans les cours des tyrans est tout bas adoré,
La Liberté. etc.

Horaz" v. J. 1771 ausgesprochen hat [1]), so erscheint dies um so verzeihlicher als er darob weder seine schriftstellerische Thätigkeit („La tolérance, „Tancrède," „Catéchisme de l'honnête homme," etc.), noch seine gewohnten, echt humanen Bestrebungen für das Wohl seiner Mitmenschen (Anlegung von Armencolonien, Adoption der schutz- und brotlosen Bruder-Enkelin Corneille's, Ehrenrettung von Calas, Sirven, de la Barre, Lally-Tolendal u. dgl. m.) irgendwie hintansetzte. Als vierundachtzigjähriger Greis machte er sich noch einmal nach Paris auf, das ihn nach achtundzwanzigjähriger Abwesenheit, dem Hof und der Geistlichkeit zum Trotz, wie einen Triumphator empfing. Aber die übermäßige Aufregung der ihm bereiteten Triumphe rieb ihn auf und er starb nach kurzer Krankheit am 30. Mai 1778, gleichsam mit einer letzten Manifestation seiner unversöhnlichen Feindschaft gegen das historische Christenthum auf den Lippen [2]). Es finden sich in Voltaire's Werken zwei Verse, welche den Mann ebenso bündig als wahr charakterisiren; im ersteren tritt der Vielverketzerte seinen Feinden als Mensch mit dem Ausdruck edelsten Selbstgefühls entgegen: J'ai fait un peu de bien; c'est mon meilleur ouvrage! der zweite faßt die welthistorische Arbeit des Schriftstellers in die unwiderlegbaren Worte: Il ôte aux nations le bandeau de l'erreur [3])!

Man hat das Verhältniß Voltaire's und Rousseau's zu ihrem Jahrhundert ganz gut dadurch bezeichnet, daß man jenen den Kopf, diesen das Herz des Genius ihrer Zeit genannt hat. Voltaire's Begeisterung kam aus dem Kopfe und hielt sich daher stets auf dem Niveau des Witzes, Rousseau's Enthusiasmus dagegen loderte aus einem der heißesten Herzen empor, welche je im Dienste der Menschheit geschlagen; Voltaire's Waffe ist der Spott, Rousseau's Waffe ist das Gefühl. Man könnte Voltaire auch die negative, Rousseau die affirmative Kraft ihrer Zeit nennen. Der Erstere zerstört, um zu zerstören und dann auf den Ruinen der Götzen und der Tempel der Unvernunft sein gellendes Hohngelächter aufzuschlagen, in welchem er die höchste Befriedigung findet; Rousseau aber will den politischen, sozialen und moralischen Unrath nur hinweggeschafft wissen, um für das Gebäude einer vernünftigen Gesellschaftseinrichtung Raum zu gewinnen, woran Voltaire nie gedacht hat. Der Gegensatz zwischen den beiden Männern,

---

[1]) — — — Quand mon ermitage
Voyait dans son enceinte arriver à grands flots
De cent divers pays les belles, les héros,
Des rimeurs, des savants, des têtes couronnées,
Je laissais du vilain les fureurs acharnées,
Hurler d'une voix rauque au bruit de mes plaisirs.
Mes sages voluptés n'ont point de repentirs.

[2]) Man hat über die sogenannte Sterbebettreue Voltairs viel gelogen und gefaselt; Thatsache aber ist es, daß er sich selbst treu blieb bis zum Ende und daß ein fanatischer Priester vergeblich Alles aufbot, um den Sterbenden zu bekehren. „Il (le curé de Saint-Sulpice) voulait absolument faire reconnaître au moins à Voltaire la divinité de Jésus-Christ, à laquelle il s'intéressait plus qu'aux autres dogmes. Il le tira un jour de sa léthargie, en lui criant aux oreilles: „Croyez-vous à la divinitè de Jésus-Christ?" — „Au nom de Dieu, monsieur, ne me parlez plus de cet homme-là, et laissez-moi mourir en repos!" répondit Voltaire. Vie de Voltaire par Condorcet.

[3]) Voltaire's Leben ist vielfach beschrieben worden, am ausgezeichnetsten von Condorcet, dessen Arbeit den meisten neueren Gesammtausgaben der Werke Voltaire's vorangedruckt ist. Die Oeuvres complètes de Voltaire sind besonders seit 1815 sehr oft neu aufgelegt worden. Die trefflichste Charakteristik Voltaire's hat Hettner gegeben (Literaturgesch. d. 18. Jahrhunderts, II, 133—237). Wenn noch ein deutscher Literarhistoriker unserer Tage seine Besprechung Voltaire's mit der Phrase beginnt: „Voltaire, dessen abschreckendes Aeußere, der Typus des Affen und der Katze, aber verbunden mit dem scharfen Blicke des Adlers, schon die höllische Gesinnung abspiegelte, die in den dunkeln Tiefen seiner Seele verborgen lag" — so gehört eine solche Auslassung etwa in eine Fibel der Frères ignorantins, nicht aber in die deutsche Wissenschaft.

deren Wirksamkeit sich dennoch gegenseitig mächtig unterstützte, zieht sich auch durch ihr äußeres Leben hin. Voltaire lebt mit großen Herren als großer Herr, versäumt aber dabei nicht, die Leiden der Armen und Unterdrückten thatsächlich zu lindern, wo er kann; Rousseau dagegen verschmäht in demokratischem Stolz den Glanz und das Wohlbehagen einer weltmännischen Carriere, wie sie damals Leuten von Geist so leicht sich erschloß, lebt und stirbt arm, preist gegenüber der Frivolität und Genußsucht seiner Zeit die spartanische Einfachheit und Tugend und vergißt, während er Hunderttausende von Herzen für das Ideal einer bessern Gesellschaftsverfassung im Allgemeinen und für das einer vernünftigeren Erziehungsweise im Besonderen gewinnt, seine zunächstliegenden Pflichten dergestalt, daß er seine eigenen Kinder in's Findelhaus schickt. Voltaire ist Realist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sind; Rousseau ist Idealist, d. h. er nimmt Welt und Menschen, wie sie sein sollten: daher findet sich jener mit der Gesellschaft ab, indem er sich mit den Gescheidten verträgt und den Dummen den Fußtritt seines Spottes gibt, dieser hingegen wird bei aller Liebesfülle, welche sein Gemüth hegt, sich selbst und andern zur Qual und endet in Einsamkeit, Mißtrauen und Menschenhaß[1]). Ein Geschick aber theilen die Zwei: die Verfolgung durch Einfaltspinsel, Fanatiker und Heuchler, und ein zweites: den unsterblichen Nachruhm.

Jean-Jacques Rousseau wurde am 28. Juni 1712 zu Genf geboren. Der Göthe'sche Satz: „Niemand glaube die ersten Eindrücke seiner Kindheit verwinden zu können" — bewährte sich an ihm vollkommen, denn die Erinnerung an das einfach bürgerliche Hauswesen seines Vaters, der ein Uhrmacher war, und an die republikanische Simplicität seines vaterstädtischen Lebens, sowie die hieran geknüpften Bilder einer arbeitsamen, redlichen und friedlichen Existenz bilden einen Grundzug seiner reformistischen Bestrebungen, während der unentwegliche Eindruck, den die Lectüre der Alten (insbesondere Plutarch's), die ihm freilich nur in Uebersetzungen zugänglich waren, auf den Knaben übte, deutlich als Basis seines das ganze Leben hindurch unerschütterlich bewahrten, festen und strengen Republikanismus sich nachweisen läßt. Die Verirrungen, Abenteuer und Widerwärtigkeiten seiner Jugend übergehen wir, da sie Jedem aus der ergreifenden Beschreibung, die Rousseau in seinen „Bekenntnissen" davon entwirft, bekannt sind, und beginnen unsere kurze Skizze seiner literarischen Thätigkeit mit dem Jahr 1745, wo er mit dem Vorsatz nach Paris kam, sich eine schriftstellerische Laufbahn zu eröffnen. Er machte zu diesem Zwecke Bekanntschaft mit den damaligen Modephilosophen, mit den Encyklopädisten, und übernahm die Bearbeitung der musikalischen Artikel der Encyklopädie, als ihn die Beantwortung der von der Dijoner Akademie gestellten Preisfrage: Si le rétablissement des sciences et des arts a contribué à épurer les moeurs? für immer in eine ganz andere Sphäre warf und ihm, so zu sagen, sein eigenes Wesen erst offenbarte. Rousseau gab der angeführten Preisfrage die Wendung, als hätte sie gelautet, ob der Mensch durch wissenschaftliche und künstlerische Bildung sittlich besser würde, und antwortete hierauf mit einem entschiedenen Nein, das aber so originell begründet, mit so glänzender Beredtsamkeit durchgeführt und vertheidigt wurde, daß ihm die Akademie

---

[1]) Ungemein rührend spricht Rousseau das Gefühl seiner Stellung zur Gesellschaft in den ersten Zeilen seiner „Rêveries du Promeneur solitaire" aus: Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frères, de prochain, d'ami, de société que moi même. Le plus sociable et le plus aimant des humains en a été proscrit par un accord unanime. Ils ont cherché, dans les raffinements de leur haine, quel tourment pouvoit être le plus cruel à mon âme sensible, et ils ont brisé violemment tous les liens qui m'attachoient à eux. J'aurois aimé les hommes en dépit d'eux mêmes: ils n'ont pu, qu'en cessant de l'être, se dérober à mon affection. Les voilà donc étrangers, inconnus, nuls enfin pour moi, puisqu'ils l'ont voulu.

den Preis zuerkannte, gewiß ohne zu wissen, daß sie damit den Propheten und Apostel einer radicalen Umwälzung und Verbesserung der Gesellschaft kröne. Rousseau hat ohne Frage seine Antwort mehr mit sophistischen als echt wissenschaftlichen Gründen gestützt und seinem Haß gegen die Civilisation so einseitig den Lauf gelassen, daß Voltaire's Witz: er hätte nach Durchlesung von Rousseau's Schrift ein außerordentliches Gelüste empfunden, auf allen Vieren zu kriechen — keine üble Kritik derselben abgibt; allein die Wirkung von Rousseau's paradoxer Opposition gegen Wissenschaft und Kunst war darum eine ebenso berechtigte als außerordentliche, weil diese Opposition mitten aus der Lüderlichkeit, Leichtfertigkeit und Rathlosigkeit der Zeit heraus auf die Rückkehr zur Natur, zu den einfachen Grundlagen, auf welchen die menschliche Gesellschaft ursprünglich beruhte, hinwies, als auf das einzige Mittel, der Corruption der Einen ein Ende zu machen und der Revolutionslust der Andern eine haltbare und heilsame Richtung zu geben. Rousseau gewann durch diese Schrift mit einem Schlage eine entschiedene Celebrität, aber in dieser barg sich der nie rastende Stachel unersättlicher Ruhmsucht, welche den Armen von da ab in beständiger Fieberaufregung hielt. Vermittelst seines Rufes sein Glück zu machen schlug er aus, wandte sich von der Aussicht auf Hofgunst, welche ihm seine 1752 geschriebene und componirte Operette, „Le devin du village," die durch den Reiz ländlicher Einfalt und Natur anzog, eröffnete, verachtungsvoll ab und versetzte, auch auf diesem Gebiete seinem Wahlspruch: Vitam impendere vero — getreu, der französischen Eitelkeit durch seine „Lettres sur la musique française" einen empfindlichen Schlag. Er entwich vor den hieraus gegen ihn entstandenen Anfeindungen aus Paris in seine Vaterstadt, wo er, während seiner Jugendirrfahrten katholisch geworden, wieder zum Calvinismus zurücktrat. Von nun an gab er sich im republikanischen Gegensatz zu den Hofchargen vieler Literaten jener Zeit auf seinen Schriften den Titel: Citoyen de Genève und widmete mit hinreißender Beredtsamkeit seine durch eine zweite Preisaufgabe der Dijoner Akademie veranlaßte Abhandlung über die Ursachen der Ungleichheit unter den Menschen („Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes") dem Genfer Magistrat. Diese Widmung, welche, stylistisch betrachtet, vielleicht die schönste französische Prosa ist, die je geschrieben wurde, macht den Einfluß seiner Jugenderinnerungen auf Rosseau's politische und soziale Theorien sehr fühlbar. Was die Abhandlung selbst betrifft, so enthält sie in weiterer Ausführung der in der früheren dargelegten Ideen die Grundzüge aller später von Rousseau aufgestellten Lehren. Die Ungleichheit unter den Menschen leitet er davon her, daß der Erste, welcher auf den Einfall kam, ein Stück Land abzugränzen und zu sagen: das ist mein! Leute fand, welche dumm genug waren, ihm diese Behauptung zu glauben. Die Mächtigsten oder die Aermsten folgerten aus ihrer Stärke oder aus ihren Bedürfnissen ein Recht an anderer Menschen Eigenthum und dadurch ging die (angebliche) ursprüngliche Gleichheit Aller zunichte. Der Aufhebung der ursprünglichen Gleichheit aber folgte eine entsetzliche Verwirrung, ein Kampf zwischen dem Recht des Stärkeren und dem des früheren Besitzers, und das durch diesen Kampf herbeigeführte allgemeine Elend erzeugte in den Menschen das Gefühl des Bedürfnisses eines Vertrags, mit dessen Abschließung die Gesellschaft oder der Staat begann, welcher in Rousseau's Augen consequenterweise Nichts sein konnte, als die zum Gesetz erhobene Ungleichheit und Ungerechtigkeit, also ein in seinen Fundamenten nichtswürdiges Ding, das radical zerstört werden müsse, um der wahren, auf Gleichheit und Gerechtigkeit basirten Gesellschaft, dem Natur- und Vernunftstaat Platz zu machen. 1756 nach Frankreich zurückgekehrt, verbrachte er einige Jahre in der ländlichen Zurückgezogenheit des Thals von Montmorency, wo ihm seine großmüthige Freundin, Frau von Epinay, eine gastfreundliche Zufluchtsstätte

bereitet hatte und wo er seine besten Werke schrieb. Im Jahre 1759 gab er seinen in Briefform verfaßten weltberühmten Roman, „Julie ou la nouvelle Heloïse,“ heraus, der, obgleich eigentlich kein Kunstwerk, sondern nur das dichterische Gefäß reformistischer Gedanken, dennoch das unschätzbare Verdienst hat, die französische Poesie aus der conventionellen Region der Salons in die Natur zurückgeführt zu haben, wie er denn, als Dichtung betrachtet, in der Beschreibung des Genfer See's und des Walliser Landes, in der Schilderung von Naturscenen und Naturmenschen seine größten Schönheiten entfaltet. Die Neue Heloise gehört zu den Büchern, welche eine weltgeschichtliche Wirkung hervorbrachten, indem durch diese beredte Apellation an das Gefühl die revolutionäre Bewegung des 18. Jahrhunderts auch solchen Gemüthern mitgetheilt wurde, die sich durch die höhnische und cynische Taktik Voltaire's und seiner Gesinnungsgenossen bisher gegen dieselbe feindlich hatten stimmen lassen, dagegen Rousseau's auf die innigste Wahrheit der Empfindung gegründetes Manifest gegen die Unnatur und Verkünstelung der gesellschaftlichen Zustände mit Entzücken aufnahmen und so in der anziehenden Form eines Romans die Verkrüppelung der Societät erkennen und die Sehnsucht nach Besserem und Edlerem, nach der gänzlichen Umgestaltung des Lebens mit dem unwiderstehlichen Erzähler, der die Liebesgeschichte Saint-Preux's und Julie's zu einem Hohenliede der Leidenschaft gemacht, theilen lernten. Drei Jahre später, 1762, ließ Rousseau seinen „Gesellschaftsvertrag (Contrat social)“ und seinen „Emil (Emile ou de l'éducation)“ erscheinen. Der Contrat social, die Bibel der modernen Demokratie, verwebt die einzelnen Fäden, welche Rousseau in seinen zwei Preisschriften angesponnen, zu einem politischen System, zu einem System des abstracten Radicalismus, dessen Uebertragung in die Praxis von den Männern des Convents, besonders von Robespierre und Saint-Just, vergeblich versucht wurde. Dem Contrat social zufolge kommt die Souveränetät einzig und allein dem Volke zu. Die Macht des Volkes beruht in der Gesetzgebung; die Executivgewalt, d. h. die Regierung, ist bloß ein Mandat des Souverains, des Volkes. Angenommen sogar, es stehe ein Fürst an der Spitze der Regierung, so ist er nur ein Diener des Volks, der erste Beamte desselben. Die Souverainetät ist nicht zusammengesetzt, sie ist untheilbar und ruht nur im Volke, aber im ganzen Volke; sie kann auch nicht repräsentirt werden, denn sie besteht wesentlich in dem allgemeinen Willen und dieser kann nicht repräsentirt werden: er ist entweder er selbst oder er ist ein anderer, ein Drittes existirt nicht. Demnach sind Volksdeputirte keineswegs Repräsentanten des Volkes, sondern einzig und allein dessen Commissäre, welche über Nichts einen definitiven Beschluß fassen können. Jedes Gesetz, welches nicht von dem Volk in Person bestätigt wurde, ist durchaus ungültig, ist gar kein Gesetz. Die Idee einer Repräsentativ-Verfassung ist modern, sie leitet sich aus der Feudalverfassung her, ist also die Frucht einer ebenso absurden als ungerechten Regierungsform, welche das menschliche Geschlecht so entwürdigte, daß in ihr der Name Mensch eine Schmach ausdrückte. In den Freistaaten und selbst in den Monarchieen des Alterthums hatte das Volk niemals Repräsentanten, man kannte nicht einmal das Wort. Im selben Augenblick, in welchem sich ein Volk Repräsentanten gibt, entäußert es sich seiner Souverainetät, ist es nicht mehr frei, existirt es nicht mehr. Periodische Versammlungen des ganzen Volkes besorgen die Gesetzgebung und die Revision der Verfassung. Diese Versammlungen werden mit zwei Fragen eröffnet: Soll die gegenwärtige Regierungsform fortbestehen? und: Soll das Volk die executive Gewalt in den Händen derer lassen, die gegenwärtig damit betraut sind? u. s. f. Es liegt auf der Hand, daß Rousseau's Ideal einer reinen Demokratie nur auf ganz kleine Staaten anwendbar sein kann. Er gibt das selber zu, deutet aber zugleich auf das Föderativsystem als auf ein Auskunftsmittel hin. Der „Emile“ kündigt sich

zwar als Roman an, allein die Erzählung ist hier noch weit mehr, als es in der Heloise der Fall war, bloß Mittel, nicht Zweck. Rousseau wollte in diesem Buche Alles, was er einzeln und zerstreut über sociale Zustände im Allgemeinen, über Religion und Erziehung im Speciellen gesagt, zu einem systematischen Ganzen vereinigen, das er der größern Zugänglichkeit wegen in das Gewand einer Geschichte hüllte. Die Grundidee des Werkes ist der bei Rousseau stets wiederkehrende Gedanke, daß, wie Alles, so auch der Mensch von Natur aus gut sei, und daß er, durch die Civilisation verdorben, wieder zum Naturzustand zurückkehren müsse, um edel und glücklich zu werden. Dieses Princip enthält in sich schon die Negation des bestehenden Gesellschaftszustandes, die Befehdung der Einrichtung von Kirche und Staat, durch welche ja der Mensch auf gesetzlichem Wege schlecht, so zu sagen verfassungsmäßig, gewaltsam böse gemacht wird[1]). In Führung dieser Fehde gibt Rousseau im Emil zunächst eine herbe und wahre Kritik des verkehrten Erziehungs- und Unterrichtswesens seiner Zeit; hierauf wird bei der Gelegenheit, wo Rousseau seinen Zögling die Religion des Herzens, die Moral des Gefühls lehrt, die zu Recht und Gewohnheit bestehende Religion und Moral einer Untersuchung unterworfen, welche die Nichtigkeit beider darthut. Die positive Religion kommt besonders im dritten Theil des Buches, welcher das berühmte Credo des savoyischen Vikars (Profession de foi du vicaire savoyard) enthält, schlimm weg. Rousseau beweist, daß der sogenannte historische Glaube, philosophisch und historisch angesehen, durchaus unhaltbar sei, er bekämpft die Nothwendigkeit und sogar die Möglichkeit des Dinges, welches die Theologen Offenbarung nennen, und führt, jedoch stets mit gehaltenem Ernst und ohne alle Frivolität, die theologische Methode, die Wahrheit und Göttlichkeit des Christenthums dialektisch zu beweisen oder beweisen zu wollen, ad absurdum. Es konnte nicht fehlen, daß bei so bewandten Sachen der Emil eine ungeheure Aufregung und ein furibundes Geschrei sowie Gewaltmaßregeln gegen seinen Verfasser hervorbrachte. Nicht nur der ganze Troß der katholischen und protestantischen Orthodoxen, nicht nur Jesuiten und Jansenisten, nicht nur Pfaffen, Juristen und andere Heuchler, nein, auch die freigeistigen Sophisten machten Chorus gegen Rousseau, weil dieser mit siegreicher Beredtsamkeit das Gefühl edler und reiner Seelen gegen den Alles beschmutzenden Witz einer trostlosen Negation verfochten hatte[2]).

---

[1]) Der Emile beginnt mit den Worten: Tout est bien, sortant des mains de l'auteur des choses; tout dégénère entre les mains de l'homme. Il force une terre à nourrir les productions d'une autre, un arbre à porter les fruits d'un autre; il mêle et confond les climats, les éléments, les saisons; il mutile son chien, son cheval, son esclave; il bouleverse tout, il défigure tout; il aime la difformité, les monstres; il ne veut rien tel que l'a fait la nature, pas même l'homme: il le faut dresser pour lui, comme un cheval de manége; il le faut contourner à sa mode, comme un arbre de son jardin. Sans cela, tout iroit plus mal encore, et notre espèce ne veut pas être façonnée à demi. Dans l'état où sont désormais les choses, un homme abandonné dès sa naissance, à lui-même, parmi les autres seroit le plus défiguré de tous. Les préjuges, l'autorité, la nécessité, l'exemple, toutes les institutions sociales dans lesquelles nous nous trouvons submergés, étoufferoient en lui la nature, et ne mettroient rien à la place. Elle y seroit comme un arbrisseau que le hasard fait naitre au milieu d'un chemin, et que les passants font bientot périr, en le heurtant de toutes parts et le pliant dans tous les sens.

[2]) Z. B. in folgender Stelle, die unbedingt zu den edelsten und wärmsten Aeußerungen Rousseau's gehört und die ich besonders zum Beweise hersetze, daß meine obige Bezeichnung Rousseau's als eines affirmativen Geistes keineswegs aus der Luft gegriffen war:

Mon fils, tenez votre âme en état de désirer toujours qu'il y a un Dieu, et vous n'en douterez jamais. Au surplus, quelque parti que vous puissiez prendre, songez que les vrais devoirs de la religion sont indépendants des institutions des hommes; qu'un coeur juste est le vrai temple de la Divinité; qu'en tout pays et dans toute secte, aimer Dieu par-dessus tout et son prochain comme soi-même, est le sommaire de la loi; qu'il n'y a point de religion qui dispense des devoirs de la morale; qu'il n'y a de vraiment essentiels que ceux-là; que le culte intérieur est le premier de ces devoirs, et que sans la foi nulle véritable vertu n'existe. — Fuyez ceux qui, sous prétexte d'expliquer la nature, sèment dans les coeurs des hommes de

Der Emil ward auf Befehl des Pariser Parlaments unmittelbar nach seinem Erscheinen durch Henkershand verbrannt (1762) und Rousseau mußte die Flucht ergreifen. Er entwich nach Genf, aber der Genfer Protestantismus stand dem Pariser Katholicismus an stupider Verfolgungswuth nicht nach. Auch zu Genf wurde der Emil verbrannt und Rousseau fand kein Asyl in seiner Vaterstadt, ebenso wenig im Kanton Bern, und mußte sich wie ein gehetztes Wild in das abgelegene Gebirgsdörfchen Motiers im Neuchateler Lande bergen. Von hier ließ er die zwei Streitschriften „Jean-Jacques Rousseau à Christophe de Beaumont, Archevêque de Paris“ und die „Lettres écrites de la Montagne“ ausgehen, worin er die im Emil gepredigten Lehren vertheidigte und einzelne weiter ausführte. Der fanatische Pfaffe des Dorfes zwang den Verfolgten, im Jahre 1765 auf's Neue flüchtig zu werden und auf der durch den Aufenthalt des großen Verfolgten so berühmt gewordenen Petersinsel im Bieler See eine Zuflucht zu suchen, welche ihm aber die Berner Aristokratie nicht lange gewährte. Wieder aufgescheucht, floh er nach Straßburg, dessen Gouverneur, der Marschall de Contades, ihm seinen Schutz angedeihen ließ. Im folgenden Jahre ging Rousseau in Folge einer Einladung des englischen Philosophen Hume nach England, kehrte aber schon 1767 nach Frankreich zurück. Man ließ ihn unter der Bedingung, daß er Nichts mehr gegen die bestehende Religion und Regierung schreibe, in Ruhe. Viele Jahre ernährte er sich nun dürftig mit Notenabschreiben, trieb zu seiner Erholung Botanik und heiratete 1769 seine langjährige Haushälterin Therese Levasseur, die ihm mehrere Kinder geboren hatte. Wenige Wochen vor seinem Tode, im Mai 1778, nahm er, sonst alle und jede Gunstbezeugung seiner vornehmen Verehrer entschieden zurückweisend, die Einladung des Marquis von Girardin an, auf dessen Landgut Ermenonville unfern Paris seinen Aufenthalt zu nehmen. Die hiedurch endlich erlangte Ruhe sollte er indessen nicht lange genießen, denn schon am 3. Juni 1778 machte ein Schlagfluß (oder ein Selbstmord?) seinem Leben ein Ende. Girardin ließ ihm einen Grabstein setzen und darauf die Worte schreiben: Ici repose l'homme de la nature et de la vérité — Worte, welche eine gerechte Charakteristik des großen Todten enthalten. Unter seinen hinterlassenen Papieren fand man seine berühmten „Bekenntnisse (confessions),“ eine Selbstbiographie, die bis gegen das Ende des Jahres 1765 fort-

désolantes doctrines, et dont le scepticisme apparent est cent fois plus affirmatif et plus dogmatique que le ton décidé de leurs adversaires. Sous le hautain prétexte qu'eux seuls sont éclairés, vrais, de bonne foi, ils nous soumettent impérieusement à leurs décisions tranchantes, et prétendent nous donner pour les vrais principes des choses les inintelligibles systèmes qu'ils ont bâtis dans leur imagination. Du reste, renversant, détruisant, foulant aux pieds tout ce que les hommes respectent, ils ôtent aux affigés la dernière consolation de leur misère, aux puissants et aux riches le seul frein de leurs passions; ils arrachent du fond des coeurs les remords du crime, l'espoir de la vertu, et se vantent encore d'être les bienfaiteurs du genre humain. Jamais, disent-ils, la vérité n'est nuisible aux hommes. Je le crois comme eux; et c'est à mon avis une grande preuve que ce qu'ils enseignent n'est pas la vérité. — Bon jeune homme, soyez sincère et vrai sans orgueil; sachez être ignorant; vous ne tromperez ni vous ni les autres. Si jamais vos talents cultivés vous mettent en état de parler aux hommes, ne leur parlez jamais que selon votre conscience, sans vous embarrasser s'ils vous applaudiront. L'abus du savoir produit l'incrédulitè. Tout savant dédaigne le sentiment vulgaire; chacun en veut avoir un à soi. L'orgueilleuse philosophie mène à l'esprit fort, comme l'aveugle dévotion mène au fanatisme. Evitez ces extrémités; restez toujours ferme dans la voie de la vérité, ou de ce qui vous paroîtra l'être dans la simplicité de votre coeur, sans jamais vous en détourner par vanité ni par foiblesse. Osez confesser. Dieu chez les philosophes, osez prêcher l'humanité aux intolérants. Vous serez seul de votre parti, peut-être; mais vous porterez en vous même un témoignage qui vous dispensera de ceux des hommes. Qu'ils vous aiment ou vous haïssent, qu'ils lisent ou méprisent vos écrits, il n'importe. Dites ce qui est vrai, faites ce qui est bien; ce qui importe à l'homme est de remplir ses devoirs sur la terre: et c'est en s'oubliant qu'on travaille pour soi. Mon enfant, l'intérêt particulier nous trompe; il n'y a que l'espoir du juste qui ne trompe point.

geführt ist. Diese kühne, wenn auch von echtfranzösischer Eitelkeit keineswegs freie Selbstschau legt die geheimsten Tiefen von Rousseau's Seele bloß und wohl durfte er am Eingange derselben das Werk als ein in seiner Art ganz einziges bezeichnen [1]). Es ist ein Beitrag zur Kenntniß menschlicher Seelenzustände, welcher hunderte von psychologischen Systemen aufwiegt [2]).

Ich habe den vorliegenden Paragraphen mit den Worten: „Die französische Befreiungsliteratur des 18. Jahrhunderts" überschrieben und das bisher Erwähnte wird, denk' ich, diesen Titel im Ganzen rechtfertigen, denn einzelne krasse Verirrungen, wie sie jeder großen Erscheinung ankleben, geben keinen Ausschlag. Nun aber muß ich, wenn auch nur kurz, eine Branche der französischen Literatur aus dieser die Menschheit von der Sklaverei des Feudalismus und Bigotismus, wie von der socialen Versumpfung theoretisch befreienden Periode berühren, welche Branche es eigentlich recht darauf angelegt zu haben schien, das kaum enthüllte Bild der Freiheit mit dem ekelhaftesten Kothe zu besudeln. Ich meine den Roman, genauer gesprochen den unsittlichen Roman, der von Frankreich aus die Phantasie der europäischen Lesewelt befleckt, — denn es ist bekannt, daß noch immer ein einträglicher Handel mit dieser verbotenen Waare getrieben wird. Die Darstellung geschlechtlicher Lust ist alt in der französischen Literatur, wie zahlreiche mittelalterliche Fabliaux beweisen, allein erst im 18. Jahrhundert fing man an, an die Stelle der gesunden, derben Natur und Naivetät dieser älteren Producte der Zotologie Gemälde der Sinnlichkeit zu setzen, deren raffinirte Absichtlichkeit einer erschlafften Gesellschaft zu giftigem Reizmittel diente. Claude Prosper Jolyot de Crébillon (der Jüngere, 1707—1777) brachte diese lascive Romanschriftstellerei zuerst in Schwung (L'ecumoire; Ah quel conte! Le sopha u. a. m.) und der ihm gewordene Erfolg verführte sogar Geister ersten Ranges, wie Diderot (s. o.) und Mirabeau („Ma conversion ou le libertin de qualité") zur Nachfolge auf dem schmutzigen Pfade, bis dieser in dem bodenlosen Sumpf der Romane des Marquis de Sade endigte. Napoleon ließ diesen berüchtigten Wüstling, dessen Bücher die Gesellschaft verpesteten, in's Narrenhaus stecken, wo er 1814 starb. Seine zwei Romane „Justine ou les malheurs de la vertu" und „Juliette ou le bonheur du vice" sind das Scheußlichste, was

---

[1]) Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature; et cet homme, ce sera moi. — Que la trompette du jugement dernier sonne, quand il voudra; je viendrai, ce livre à la main, me présenter devant le souverain juge. Je dirai hautement: Voilà ce que j'ai fait, ce que j'ai pensé, ce que je fus. J'ai dit le bien et le mal avec la même franchise. Je n'ai rien tu de mauvais, rien ajouté de bon: et s'il m'est arrivé d'employer quelque ornement indifférent, ce n'a jamais été que pour remplir un vide occassioné par mon défaut de mémoire: j'ai pu supposer vrai ce que je savois avoir pu l'être, jamais ce que je savois être faux. Je me suis montré tel que je fus; méprisable et vil quand je l'ai été; bon, généreux, sublime, quand je l'ai été. J'ai devoilé mon intérieur tel que tu l'as vu toi-même, Etre éternel. Rassemble autour de moi l'innombrable foule de mes semblables, qu'ils écoutent mes confessions, qu'ils rougissent de mes indignités, qu'ils gémissent de mes misères; que chacun d'eux découvre à son tour son coeur au pied de ton trône avec la même sincérité, et puis qu'un seul te dise, s'il ose: je fus meilleur que cet homme-là.

[2]) Die Oeuvres complètes de Rousseau sind, wie die Voltaire's, unzählige Male aufgelegt worden. Eine der correctesten Ausgaben ist die durch Lequien (1821—22) in 21 Octavbänden veranstaltete. Eine Ausgabe in einem Bande erschien zu Paris 1826. Ein vollständiges Verzeichniß der 84 Schriften Rousseau's ist für unsern Zweck überflüssig. Ausführliche Darstellungen von Rousseau's Charakter als Mensch und Schriftsteller geben die beiden Werke: Lettres sur les ouvrages et le caractère de J. J. Rousseau par Madame de Staël (1789) und: Histoire de la vie et des ouvrages de J. J. Rousseau par Musset-Pathay (1822). Daß Rousseau's Schriften, insbesondere sein Discours sur l'inégalité parmi les hommes, die communistischen und sozialistischen Lehren und Theorien Baboeuf's, Saint-Simon's, Fourier's, Cabet's u. A. vorzugsweise angeregt haben, ist eine bekannte Thatsache.

je geschrieben worden, ein wahrer Codex der Bestialität, ein furchtbarer Knäuel von widernatürlicher Wollust und wahnwitziger Grausamkeit. Die zahllosen Romane Rétif's de la Bretonne (1734—1805), unter denen „La vie de mon père", „Le paysan perverti" und die Novellensammlung „Les contemporaines" die besten sind, gehören zwar vermöge des rücksichtslosen Cynismus ihrer Schilderungen auch zu der Skandalliteratur, sind aber kein überzuckertes Gift, keine ungesunde Stimulanz, sondern ehrliche, zwar oft ganz empörend treue, ja ekelhafte, aber zuweilen auch wahrhaft geniale Sittenmalerei, welche der Verfasser als seinen moralischen Zweck documentirt[1]). Ein Sittengemälde der damaligen Zeit, das die Fäulniß der „guten Gesellschaft" unbarmherzig aufdeckte, ist auch der berüchtigte Roman „Les liaisons dangereuses" von Choderlos de Laclos (1741—1803), der dem unbefangenen Leser weit mehr als eine schneidende Satire auf die moralische Verworfenheit jener Periode denn als eine Verlockung zur Sünde erscheinen wird. Keine Satire, sondern leichtfertiges Mitleben und Mitgenießen einer leichtfertigen Zeit ist Louvet de Couvray's (1760—1797) allbekannter Roman „Les Amours du Chevalier de Faublas", in welchem sich die französische Frivolität gleichsam noch vor Thorschluß, d. h. unmittelbar bevor der blutige Rachetag der Revolution anbrach, zu einem aus hundert komischen und schlüpfrigen Boudoir= und Schlafzimmergeschichten bestehenden Mosaikbild zusammengefaßt. Der Faublas hat für alle Zeit „das Ideal der liebenswürdigen Lüderlichkeit" aufgestellt und das durchaus mit Phantasie, dramatischem Talent und stylistischer Eleganz geschriebene Buch ist um so anziehender als durch all' den darin zu Markte gebrachten Leichtsinn überall die im Grunde gesunde und gute Natur des Verfassers durchblickt, der, wie bekannt, eine Zierde der girondistischen Partei im Convent war. Gar keine gesunde und gute Natur blickt hingegen unter dem zähen moralischen Kleister hervor, womit die verrühmte pädagogische Klatschbase Stéphanie Felicité de Genlis (1764—1831), deren Tod ein Journal mit dem Witz annoncirte: „Madame de Genlis a cessé d'ecrire, c'est annoncer sa mort" — die ursprüngliche Gemeinheit ihrer Romane übertünchte, und jede Tünche verschmäht Guillaume Charles Antoine Pigault=Lebrün (1753—1835), der in seinen von den Ladenschwengeln und Grisetten lange Zeit geschätzten Erzählungen die Zote unbefangen und jovial gewähren läßt. Gerade zur Zeit aber, wo der Roman der Spiegel der herrschenden Sittenlosigkeit und sozialen Verschrobenheit war, ging in dieser Gattung der Literatur im Stillen eine Reform vor sich, die für die Folgezeit vom nachhaltigsten Einfluß wurde. Erstlich hatte der auf naturwahren Principien ruhende Charakterroman des Engländers Richardson einen reichbegabten, vielgelesenen Nachahmer in Prevost d'Exiles (1697—1763, „Histoire du chevalier Desgrieux et de Manon Lescaut") gefunden und sodann war der Ruf zur Umkehr zur Natur, den Rousseau in seiner Heloise erhoben, nicht verschollen, sondern hatte ein helltönendes Echo geweckt in der Brust von Bernardin de Saint=Pierre (1737—1814), der durch seine Dichtungen „Paul et Virginie" und „La chaumière indienne" den Uebergang von Rousseau zu Chateaubriand

[1]) In der Vorrede zu den Contemporaines äußert er über seine Art und Weise Folgendes: Si la science est respectable, la fausse délicatesse ne l'est pas. Les Contemporaines sont un ouvrage de médicine morale. Si les détails en sont licencieux, les principes en sont honnêtes et le but en est utile. Qu'est-ce qu'un romancier? Le peintre de moeurs; les moeurs sont corrompues; devais-je peindre les moeurs de l'Astrée? Reservez, femmes honnêtes, reservez votre indignation pour cette indécence de société qui n'est bonne à rien; pour ces équivoques infames, pour ces manières libres, pour ces propos libertins qu'on se permet tous les jours avec vous et devant vos filles. Mais pour la prétendue indécence qui a un but qui est moral, qui sert à instruire et à corriger, n'en faites pas un crime à l'écrivain qui a le courage de vous présenter le miroir du vice pour vous en faire voir la difformité.

vermittelt und so zu der in unseren Tagen erfolgten Umgestaltung der französischen Literatur wesentlich mitgewirkt hat. In Saint-Pierre hört die französische Poesie entschieden auf, conventionell zu sein, um naturgemäß zu werden. Niemand wird sich ohne lebhafte Freude des erfrischenden und bezaubernden Eindrucks erinnern, welchen die Lectüre der Werke Saint-Pierre's auf ihn hervorgebracht hat. Der Puls der Natur pocht wirklich in diesen Naturgemälden der Tropenländer, deren Wahrheit und Treue von einem Kenner wie Humboldt ausdrücklich bezeugt wird [1]).

---

7) Die Literatur der Revolutions- und Kaiserzeit.

Die Gedankensaat, welche das 18. Jahrhundert gestreut, ging auf in der 1789 beginnenden Revolution: die Idee wurde zur That. Ein Roué des ancien Regime, ein echter Schüler Voltaire's, Mirabeau, schleuderte in seinen Reden von der Tribüne der Nationalversammlung herab den Fehdehandschuh der Freiheit dem Königthum in's Gesicht. Um dieses „Ungeheuer von Geist, Talent und Lastern (monstre d'esprit, de talens et de vices)" gruppirten sich die hervor-

[1]) „Paul und Virginie, ein Werk, wie es kaum eine andere Literatur aufzuweisen hat, ist das einfache Naturbild einer Insel mitten im Meere, wo, bald von der Milde des Himmels beschirmt, bald von dem mächtigen Kampf der Elemente bedroht, zwei anmuthvolle Gestalten in der wilden Pflanzenfülle des Waldes sich malerisch wie von einem blüthenreichen Teppich abheben. Hier und in der Chaumière indienne, ja selbst in den Etudes de la Nature, welche leider durch abenteuerliche Theorieen und physikalische Irrthümer verunstaltet werden, sind der Anblick des Meeres, die Gruppirung der Wolken, das Rauschen der Lüfte in den Bambusgebüschen, das Wogen der hohen Palmengipfel mit unnachahmlicher Wahrheit geschildert. Bernardin de Saint-Pierre's Meisterwerk Paul und Virginie hat mich in die Zone begleitet, der es seine Entstehung verdankt. Viele Jahre lang ist es von mir gelesen worden: dort nun in dem stillen Glanze des südlichen Himmels, oder wenn in der Regenzeit am Ufer des Orinoco der Blitz krachend den Wald erleuchtete, wurden mein Begleiter und Freund Bonpland und ich von der bewunderungswürdigen Wahrheit durchdrungen, mit der in jener kleinen Schrift die mächtige Tropennatur in ihrer ganzen Eigenthümlichkeit dargestellt ist." Kosmos, II, 67. Eines der schönsten Ergebnisse von Saint-Pierre's poetischer Naturanschauung ist wohl folgendes Gemälde eines vom Wind bewegten Waldes: Combien de fois, loin des villes, dans le fond d'un vallon solitaire couronné d'une forêt, assis sur le bord d'une prairie agitée des vents, je me suis plu a voir les mélitos dorés, les trèfles empourprés, et les verts graminées, former des ondulations semblables à des flots, et présenter à mes yeux une mer agitée de fleurs et de verdure! Cependant les vents balançaient sur ma tête les cimes majestueuses des arbres. Le retouissis de leur feuillage faisait paraître chaque espèce de deux verts differents. Chacun a son mouvement. Le chêne au tronc raide ne courbe que ses branches, l'élastique sapin balance sa haute pyramide, le peuplier robuste agite son feuillage mobile, et le bouleau laisse flotter le sien dans les airs comme une longue chevelure. Ils semblent animés de passions. L'un s'incline profondément auprès de son voisin, comme devant un supérieur; l'autre semble vouloir l'embrasser comme un ami; un autre s'agite en tous sens, comme auprés d'un ennemi. Le respect, l'amitié, la colère semblent passer tour à tour de l'un à l'autre comme dans le coeur des hommes, et ces passions versatiles ne sont au fond que les yeux des vents. Quelquefois un vieux chêne élève au mileu d'eux ses longs bras dépouillés de feuilles et immobiles. Comme un vieillard, il ne prend plus ds part aux agitations qui l'environnent; il a vécu dans un autre siécle. Cependant ces grands corps insensibles font entendre des bruits profonds et mélancoliques. Ce ne sont point des accents distincts: ce sont des murmures confus, comme ceux d'un peuple qui célèbre au loin une fête par des acclamations. Il n'y a point de voix dominante: ce cont des sons monotones, parmi lesquels se font entendre des bruits sourds et profonds, qui nous jettent dans une tristesse pleine de douceur. Ainsi les murmures d'un forêt accompagnent les accents du rossignol, qui de son nid adresse des voeux reconnaisants aux amours. C'est un fond de concert qui fait ressortir les chants éclatants des oiseaux, comme la douce verdure est un fond de couleurs sur lequel se détache l'éclat des fleurs et des fruits.

ragenden Köpfe und Redner jener edlen Versammlung Sieyes, Lafayette, Bailly, Larochefoucauld-Liancourt, Lally-Tolendal, Noailles, Maury, Cazalès, Necker, Mounier, Volney, Barnave u. A. Mehrere derselben waren auch als Schriftsteller rühmlichst thätig, so Mounier und Volney, der in seinem Buche „die Ruinen (Ruines ou méditations sur les révolutions des empires, 1791)“ ein folgerichtiges Gebäude des Materialismus aufstellte, so der Abbé Sieyes, welcher, obgleich Graf und Priester, das epochemachende Manifest des Bürgerthums: „Was ist der dritte Stand (Que c'est que le tiers état, 1789)?“ verfaßte, indem er diese Frage dahin beantwortete: Der dritte Stand, das Bürgerthum, ist Alles; er ist die Nation. Die genannten Männer huldigten der politischen Theorie Montesquieu's und schufen nach den Lehren derselben die constitutionelle Monarchie. Allein der Geist der Revolution war dadurch noch nicht versöhnt, der Anstoß war einmal gegeben, Montesquieu mußte Rousseau, der „Geist der Gesetze“ dem „Gesellschaftsvertrag“, die Nationalversammlung dem Convent, das constitutionelle Königthum der Republik weichen, welche in Condorcet[1]), Brissot, Buzot, Petion, Roland (nicht zu vergessen Roland's Frau, geb. Manon Phlipon[2]), Vergniaud, Gensonné, Rabaut Saint-Etienne, Louvet de Couvray, dem Bischof Grégoire (der bei der Berathung über Einführung der Republik im Convent den berühmten Satz ausgesprochen: L'Histoire des rois est le martyrologe des nations), Danton, Camille Desmoulins, Marat, Carnot, Robespierre, Barrère, Saint-Just, Isnard u. A. ihre Denker, Publizisten und Redner fand. Die Literatur selbst trat, sofern ihre Erzeugnisse auf die Bewegung der Zeit nicht speciell einwirkten, während der Revolution mehr in den Hintergrund, wie das in allen thatkräftigen Perioden der Fall ist. Man hatte keine Zeit, größere literarische Productionen weder zu schaffen noch zu beachten. Die Poesie der Revolutionszeit ist daher mehr oder weniger bloße Gelegenheitspoesie. Als solche stellt sich, bei Licht betrachtet, auch schon die dramatische Thätigkeit dar, welche Pierre Augustine Caron de Beaumarchais (1732—1799) entfaltete. Unter seinen Komödien sind „der Barbier von Sevilla (le Barbier de Seville)“ und „die Hochzeit des Figaro (le mariage de Figaro)“ die bekanntesten. Die letztere ist so recht das komische Vorspiel der Revolutionstragödie, indem sie die ganze Hohlheit und Verworfenheit der ancien Regime in dem Focus des ausgelassensten Witzes sammelt[3]). Der Tragiker Jean-François de Laharpe (1739—1803) gehört noch in die Reihen der steifen Classiker, wogegen Marie-Joseph Chenier (1764—1811) mit seinen Trauerspielen (Charles IX., Jean Calas, Gracchus, Timoléon etc.) mitten in dem revolutionären Wirbel steht und zwar als der talentvollste Fortsetzer des Voltaire'schen Tendenzdrama's. Außer ihm sind noch Andrieux, Collin d'Hareville, Fabre d'Eglantine, Laya und Picard (auch als launiger Romanschreiber beliebt) als Schauspieldichter zu nennen. Der eigentliche Gelegenheitspoet der Revolution war Ponce-Denis Econchard Lebrün (1729—1807), den seine Zeitgenossen um der in Verherrlichung revolutionärer

[1]) Condorcet ist der eigentliche Philosoph der Revolution. Seinen Glauben an die unendliche Vervollkommnungsfähigkeit des Menschengeschlechtes hat er in der kurz vor seinem Tod (durch Selbstmord?) abgefaßten Schrift: „Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain“ dargelegt. Condorcet's Freund Cabanis hat die Doctrin des Materialismus in die Pointe gefaßt: Les nerfs, voilà tout l'homme.

[2]) Die im Gefängniß verfaßten Mémoires dieser geistvollen und hochherzigen Frau sind, wie Jedermann weiß, eines der anziehendsten und wichtigsten kulturgeschichtlichen Denkmale jener Zeit.

[3]) Beaumarchais ist es, der die witzigste Definition vom Adel gegeben: „Qu'est-ce qu'un noble? — Un homme qui se donné la peine de naître.“

Ideen und Thatsachen entfalteten Begeisterung willen den französischen Pindar nannten. Viel echter und größer ist die Freiheitsbegeisterung, die in dem weltberühmten Schlachtgesang der Rheinarmee: „Allons enfants de la patrie!“ weht, dessen Töne für alle Zeit jedes Männerherz höher schlagen machen werden. Er erhielt den Namen Marsellaise, weil er zuerst durch die Marseiller Föderirten in Paris bekannt wurde. Joseph Rouget de l'Isle (1760—1835), der diese unsterbliche Hymne 1792 zu Straßburg dichtete und in Musik setzte, nimmt dadurch die erste Stelle unter den Dichtern der Revolutionszeit ein. Ihm zunächst steht André Chenier (1762—1794), eines der beklagenswerthesten Opfer des Terrorismus, ein ausgezeichneter Lyriker und der beste Idylliker Frankreich's, der zuerst eine freiere Bewegung der classischen Versform einführte und durch diese Reform ein Vorkämpfer der romantischen Schule geworden ist. Wie Rouget de l'Isle die kriegerische, so repräsentirt André Chenier, den sein oben genannter Bruder, der im Convent saß, der Guillotine nicht zu entreißen vermochte, die elegische Seite der Revolution. De l'Isle verewigte den Jubel, André Chenier den Schmerz dieser großen Zeit. Sein schönstes Gedicht, nach der Marseillaise nicht nur das bedeutendste dieser ganzen Periode, sondern einer der echtesten Herzenslaute der französischen Poesie überhaupt, ist die Elegie „La jeune captive“, welche er im Kerker seiner jungen Mitgefangenen Mademoiselle de Coigny zu Ehren dichtete und die Lamartine in seiner Geschichte der Girondisten mit Recht den melodischsten Seufzer genannt hat, der je aus den Spalten eines Gefängnisses hervordrang (le plus melodieux soupir qui soit jamais sortis des fentes d'un cachot [1]).

---

[1]) „L'épi naissant mûrit de la faux respecté;
Sans crainte du pressior, le pampre tout l'été
    Boit les doux présents de l'aurore;
Et moi, comme lui belle et jeune comme lui,
Quoique l'heure présente ait de trouble et d'ennui,
    Ie ne veux pas mourir encore!

Qu'un stoïque aux jeux secs vole embrasser la mort,
Moi je pleure et j'espère. Au noir souffle du nord
    Je plie et relève ma tête.
S'il est des jours amers, il en est de si doux!
Hélas! quel miel jamais n'a laissé de dégoûts?
    Qu'elle mer n'a point de tempête?

L'illusion féconde habite dans mon sein;
D'une prison sur moi les murs pèsent en vain,
    J'ai les ailes de l'espérance.
Échappée au réseau de l'oiseleur cruel,
Élus vive, plus heureuse, aux campagnes du ciel
    Philomèle chante et s'élance!

Est-ce à moi de mourir? Tranquille je m'endors
Et tranquille je veille, et ma veille aux remords
    Ni mon sommeil ne sont en proie.
Ma bienvenue au jour me rit dans tous les yeux.
Sur des fronts abattus, mon aspect dans ces lieux
    Ranime presque de la joie.

Mon beau voyage enfin est si loin de sa fin!
Je pars, et des ormeaux qui bordent le chemin
    J'ai passé les premiers à peine.
Au banquet de la vie à peine commencé,
Un instant seulement mes lèvres ont pressé
    La coupe, en mes mains encor pleine.

Die Revolution endigte, nachdem sie in französischer Maßlosigkeit ihre Berechtigung durch ihre Ausschreitungen in den Augen aller Denkfaulen und Aengstlichen in Frage gestellt hatte, in der lüderlichen Ermattung der Directorialzeit, deren Stimmungen in dem Roman „Valerie“ von Juliane von Krüdener, der nachmaligen Bußpredigerin, ausgeprägt sind. Der schlaffen Wirthschaft des Directoriums folgte Bonaparte's straffe Säbelherrschaft. In dieser spielte die Literatur noch eine untergeordnetere Rolle als sie während der vorhergehenden Stürme gespielt hatte. Die Geschichte übernahm das Amt der Poesie, sie wurde selbst Poesie; auf die Tragödie der Revolution folgte das Epos der Kaiserzeit. Napoleon besaß in Fontanes (1757—1821), der ein mittelmäßiger Poet und ein geschmeidiger Rhetor war, eine Art von literarischem Polizeipräfecten, welcher die das offizielle Schriftthum des ersten Kaiserreichs charakterisirende Mittelmäßigkeit recht anständig repräsentirte. Der beliebteste Lyriker dieser Periode ist Parny (1753—1814), dem seine wirklich anmuthigen Elegien den Namen des französischen Tibull eintrugen, der aber später als Fortsetzer der Frivolität des 18. Jahrhunderts auftrat und insbesondere in seinem Gedicht „La guerre des Dieux anciens et modernes“ ein Epos der Unzucht lieferte, wozu Voltaire's Pucelle die Inspiration geliehen. Die meiste Aufmerksamkeit gewährte das Publicum noch der Bühne, auf welcher der Tragiker des Kaiserreich's Antoine-Vincent Arnault (1766—1834, nicht zu verwechseln mit seinem Sohn Lucian-Emile Arnault, der ebenfalls Trauerspiele schrieb) seine declamatorischen Tragödien von classischem Zuschnitt vorführte. Seine Stücke sind nicht ohne einzelne Schönheiten. Er begann mit dem „Marius a Minturnes“ und wählte seine Stoffe fortwährend mit Vorliebe aus der heroischen Römerzeit, was ihm Gelegenheit gab, das Paradepferd der napoleonischen Zeit La Gloire zu reiten. Auch Arnault's Freund Jouy (geb. 1769) versuchte sich im Drama, schrieb Trauerspiele, worunter „Belisaire“ das beste, und die berühmten von Spontini componirten Operntexte „die Vestalin“ und „Cortez“, hat aber seine Bedeutung mehr in der Sittenschilderei seiner Zeit („Observations sur les moeurs françaises au commencement du XIX. siecle“, Paris 1812—14, tom. 5), die er unter der Maske des Hermite de la Chaussée d'Antin betrieb. Seine schriftstellerische Art und Weise wirkt in den bessern der heutigen Feuilletonisten Frankreich's fort. Unendlich viel Dramen und Verseleien aller Art hat Lemercier (geb. 1773), einer der letzten Classiker, geliefert; die lesenswertheste seiner Arbeiten ist die witzige Tragikomödie „Dame Censure“. Er hat sich auch als Kritiker breit gemacht

---

Je ne suis qu'au printemps, je veux voir la maisson,
Et comme le soleil, de saison en saison,
    Je veux achever mon année.
Brillante sur ma tige, et l'honneur du jardin,
Je n'ai vu luire encor que les feux du matin,
    Je veux achever ma journée.

O mort, tu peux attendre; éloigne, éloigne-toi:
Va consoler les coeurs que la honte, l'éffroi,
    Le pâle désespoir dévore.
Pour moi Palès encore a des asiles verts,
Les amours des baisers, les muses de concerts:
    Je ne veux pas mourir encore.“ —

Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois
S'éveillait, écoutant ces plaintes, cette voix,
    Ces voeux d'une jeune captive;
Et secouant le joug de mes jours languissants,
Aux douces lois des vers je pliais les accents
    De sa bouche aimable et naïve.

und in dem Streit zwischen den Classikern und Romantikern eine Rolle gespielt; wie weit er es in dem Verständniß des Schönen gebracht, beweisen seine stupiden Urtheile über Schiller und Göthe [1]). Ganz anders erscheinen diese Heroen wahrer Poesie in der Auffassung der Frau von Staël, welcher das große Verdienst gebührt, durch ihr Buch „De l'Allemagne" den Franzosen zuerst einen Blick in das Geistesleben Deutschland's geöffnet zu haben. Anne Louise Germaine de Staël, Tochter des berühmten Necker, geb. 1766 gest. 1817, war weitaus die bedeutendste literarische Gestalt des kaiserlichen Frankreichs. Ihre Stellung zu Napoleon war bekanntlich eine feindselige, denn der Mann, der Alles gebändigt hatte, vermochte das Genie dieser Frau nicht zu unterjochen und die kleinliche Bosheit, womit er ihre Person und ihre Schriften verfolgte, stand ihm wahrlich übel an. Die vielseitige schriftstellerische Thätigkeit der Frau von Staël zerfällt in eine dichterische, in eine ästhetisch-soziale und in eine politische, welche Branchen allerdings immer wieder in einander greifen. Als Dichterin glänzt sie vornehmlich in ihren beiden Romanen „Delphine" und „Corrinne ou l'Italie", durch welche sie die Vorläuferin das sozialen Roman's von George Sand geworden ist; merkwürdig ist besonders die Corinna, in welcher das Ideal eines nach gesellschaftlicher Berechtigung ringenden Weibes mit glühender Phantasie gemalt wird. Das Buch „De la litérature, considérée dans ses rapports avec les institutions sociales„ enthält eine energische Protestation gegen den hergebrachten Formalismus und den immer krasser hervorgetretenen Materialismus der französischen Literatur und dringt auf die Herstellung der schönen Harmonie zwischen Geist und Materie, zwischen Vernunft und Sittlichkeit, zwischen Literatur und Leben; es hat, in Verbindung mit der schon erwähnten Schrift über Deutschland, sehr wohlthätig und weitgreifend auf die Bildung der Franzosen eingewirkt. In den „Reflexions sur le procès de la reine„ entwickelte die Staël die weibliche Seite ihres Naturells auf eine gegen die Barbarei des Terrorismus wohlthuend abstechende Weise, während sie in den „Considérations sur les principaux événements de la révolution française" mit männlicher Geistesschärfe in den staatlichen Organismus eindrang und die constitutionelle Staatsform als eine sittliche Nothwendigkeit darzustellen suchte, bei welchem Versuche freilich Einseitigkeiten und Illusionen nicht ausbleiben konnten, da sie viel zu sehr in der Natur der Sache lagen.

---

8) Die neuromantische Literatur der Franzosen.

Der weltreinigende Orkan der Revolution hatte ausgetobt, das napoleonische Heldengedicht bei Waterloo seinen tragischen Schluß gefunden und die bourbon'sche Restauration schickte sich an, dem Nacken der ermatteten Nation das Joch des alten Unsinns allmälig wieder aufzulegen. Die Richtung, welche die Literatur einzuschlagen angefangen, schien dieses Unterfangen begünstigen zu wollen. Schon die Staël hatte auf die Wiederbelebung des religiösen Gefühls in der Literatur gedrungen und dadurch, wenn auch unfreiwillig, der Reaction Vorschub geleistet, welche bekanntlich zu allen Zeiten ihre Absichten hinter den Willen der Gottheit versteckt und die gläubige Dummheit der Völker als erstes Regierungsmittel hand-

---

[1]) Z. B. weiß er über Göthe's Faust Folgendes beizubringen: Lisez les aventures de Faust qui se voue au démon et tombe des régions sublimes de la métaphysique dans le lit d'une paysanne qu'il pousse à la potence pour crime d'infanticide et de meurtre d'une mère.

habt. Die Wiederbegründung des ancien Regime setzte aber nicht nur das Wiedererwachen des religiösen Geistes im Allgemeinen, sondern eines speciell christlichen voraus, und diesen in die höhere Gesellschaft sowie in die Literatur zurückzuführen, fühlte sich Chateaubriand's Genie berufen. François Auguste Vicomte de Chateaubriand (geb. 1768 zu Saint-Malo in der Bretagne, gest. 1848 in Paris) vereinigte allen Adel und alle Narrheit der Chevalerie, als deren letzter Vertreter er gelten konnte, in sich. Hochherzig war die Art und Weise, in welcher er dem bornirten Bourbonismus gegenüber zur Achtung der Volksrechte mahnte, närrisch dagegen die hyperromantische Emphase, womit er jener Jeanne d'Arc der Legitimität, deren Heldenrolle zu Blaye im Hebammenstuhl endigte, seine Dienste zuschwor. Als politischer Schriftsteller und als Staatsmann unklar und unsicher, weil durchaus unstät zwischen der Romantik seines Herzens und den vernünftigen Forderungen seines Kopfes umhergeworfen, ist dagegen der Poet Chateaubriand der von Rousseau und Saint-Pierre inspirirte Vater der jungen Literatur Frankreichs, weil er, nachdem er als Jüngling die Geschicke der Revolution mitgeduldet und jenseits des Oceans in den amerikanischen Urwäldern und im Wigwam des Indianers die Poesie der Natur in sich aufgenommen, gegen die herrschende classisch-atheistische Richtung der Literatur Frankreichs zuerst mit Bewußtsein die romantisch-christliche setzte. Seine erste nachhaltige literarische That, wodurch sich die romantische Reaction gegen den Geist der Revolution entschieden ankündigte, war das Buch, „Génie du Christianisme ou les beautés de la religion chrétienne“ (1802), in welchem Chateaubriand mit genialem Instinkt das Christenthum ganz in das Gebiet der Schönheit hinüberspielte und die Religion zu einem Gegenstand des ästhetischen Genusses machte[1]), was freilich die Ohren und Herzen seiner Zeitgenossen gewaltig kitzelte und von der Geistlichkeit, weil ihre Absichten fördernd, mit Wohlgefallen aufgenommen wurde, bei Licht besehen jedoch kaum weniger frivol war als Voltaire's Spott. (Viel ernster und gediegener tritt die christliche oder vielmehr katholische Reaction in den Schriften von Chateaubriand's Zeitgenossen, Louis Gabriel de Bonald (geb. 1762) und Joseph de Maistre (1753—1821), hervor; der letztere ist durch seine geistvoll dargelegten hierarchischen Ansichten (Du Pape) ein Hauptführer des Ultramontanismus geworden.) Die specifische Verherrlichung des Christenthums setzte Chateaubriand später in seiner epischen Dichtung „Les martyres“ fort, welche Züge prachtvoller und erhabener wie anmuthiger Poesie enthält, ihre Tendenz aber in einer Manier durchführt, die oft nahe daran ist, statt auf das Gemüth auf die Lachmuskeln zu wirken. In „Atala, René“ und „Les Natchez“ verarbeitete Chateaubriand die Eindrücke seines Jugendlebens und seiner transatlantischen Wanderungen, ohne es in diesen an hinreißend schönen Einzelnheiten überreichen Romanen zu einer vollständigen Harmonie zwischen Inhalt und Form bringen zu können; er erreichte aber diese Harmonie in dem kleinen Roman „Les Aventures du dernier Abencerrage,“ welcher ohne Frage seine reifste und abgerundetste Dichtung, ein makelloses Kunstwerk ist, eine Elegie auf die untergegangene Chevalerie im großartigsten Styl,

---

[1]) Z. B. wenn er die Madonna, die er die zweite Eva nennt, schildert als das schöne und entzückende Weib, „welches zugleich Mutter und Jungfrau ist, das auf einem Stralenthrone sitzt, glänzender wie Schnee, von schönen Engeln bedient, während von Harfentönen und himmlischen Stimmen ein beständiges Concert um sie her erklingt; als das Weib, durch dessen süßen Schooß die Gnade des Herrn herabgekommen, gleichsam als hätte Gott dadurch diese Gnade nur noch schöner machen wollen; als das Weib, welches das bezauberndste Dogma des Christenthums in sich enthält, indem es den Schrecken und Zorn Gottes dadurch sänftigt, daß es die Schönheit zwischen unser Nichts und die göttliche Majestät stellt.“

die ebenso sehr zur Phantasie wie zum Herzen sprechend wohl geeignet war, zur Wiederbelebung der Romantik in Frankreich bedeutend mitzuwirken. Sein Leben hat Chateaubriand in seinen hinterlassenen Memoiren (Mémoires d'outre tombe, deutsch von Fink) beschrieben, einem Werke, das manchen bedeutsamen Wink zur Geschichte der Zeit des Verfassers enthält, denselben aber auch als den eitelsten der Menschen kennzeichnet. Die Christlichkeit Chateaubriand's setzte sich lyrisch fort in Alphonse de Lamartine (geb. 1790), der gleich jenem eine Pilgerfahrt nach Jerusalem unternahm und beschrieb, durch seine Erstlingswerke („Méditations poétiques,“ „Nouvelles méditations poétiques,“ „Harmonies poétiques et religieuses“) der Lieblingsdichter der feinen Welt während der Restauration wurde und durch seine Art, von Gott, von Menschen und von der Natur zu singen und zu sagen, den durch Chateaubriand angeregten literarischen Umschwung förderte. Lamartine's Ideenkreis ist klein und, einzelne Genieblitze ausgenommen, [1]) ordinär; aber er weiß auch das Ordinärste, den plattesten Katechismusgedanken sehr schön auszudrücken, der Hauch süßer Melancholie, welcher aus seinen Naturschilderungen weht, ist ganz geeignet, junge Gemüther zu entzücken, und die Pracht seiner Rhetorik vermag sogar ältere zu blenden. [2]) Das Gleiche gilt auch von

---

[1]) Solche offenbaren sich namentlich in den beiden Gedichten „L'Enthousiasme“ und „Désespoir,“ wo die Auffassung ebenso originell ist wie die Durchführung meisterhaft. Der Anfang des letztgenannten klingt wahrhaft erhaben:

> Lorsque du créateur la parole féconde
> Dans une heure fatale, eut enfanté le monde
>   Des germes du chaos,
> De son oeuvre imparfaite il détourna sa face,
> Et d'un pied dédaigneux le lançat dans l'espace,
>   Rentra dans son repos.
>
> Va, dit-il, je te livre à ta propre misère;
> Trop indigne à mes yeux d'amour ou de colère,
>   Tu n'est rien devant moi.
> Roule au gré du hasard dans les déserts du vide;
> Qu'à jamais loin de moi le destin soi ton guide,
>   Et le malheur ton roi!
>
> Il dit. — Comme un vautour qui plonge sur la proie,
> Le malheur, à ces mots, pousse, en signe de joie,
>   Un long gémissement;
> Et, pressant l'univers dans sa serre cruelle,
> Embrasse pour jamais de sa rage éternelle
>   L'éternel aliment. etc.

[2]) So z. B. wenn er in dem rhetorischen Prunkstück „Buonaparte“ Napoleon folgendermaßen apostrophirt:

> Tu grandis sans plaisir, tu tombas sans murmure:
> Rien d'humain ne battoit sous ton épaisse armure;
> Sans haine et sans amour, tu vivois pour penser.
> Comme l'aigle régnant dans un ciel solitaire,
> Tu n'avois qu'un regard pour mesurer la terre,
>   Et des serres pour l'embrasser.
> S'élancer d'un seul bond au char de la victoire,
> Foudroyer l'univers des splendeurs de sa gloire,
> Fouler d'un même pied des tribuns et des rois;
> Forger un joug trempé dans l'amour et la haine,
> Et faire frisonner sous le frein qui l'enchaîne
>   Un peuple échappé de ses lois!
> Être d'un siècle entier la pensée et la vie,
> Émousser le poignard, décourager l'envie;
> Ébranler, raffermir l'univers incertain,

seinen größern episch-didaktisch-lyrischen Dichtungen, „Jocelyn" und „La chute d'un ange," die mehr breit als groß sind, allein durch Einzelnheiten anziehen, wie z. B. durch die herzige Beschreibung, die Jocelyn von seinem Aufenthalt in dem abgelegenen Alpendörfchen entwirft. Zu wahrhaft nationaler Bedeutung ist Lamartine erst gelangt durch sein Geschichtsbuch über die französische Revolution („Histoire des Girondins" 1846). Hier hat er sich von seinem juvenilen Royalismus und seiner anempfundenen Christlichkeit völlig befreit erwiesen und einen historischen Roman pikantester Gattung geliefert.[1]) Während Lamartine's Lyrik sich schon stark von Chateaubriand'scher und Byron'scher Romantik in der Art inficirt zeigt, daß sie die Naturlaute derselben zur Salonsfähigkeit dämpft, lehnt sich die Dramatik Casimir Delavigne's (1794—1846) und Alexandre Soumet's (geb. 1788) noch entschieden an die Pseudoclassik an, obgleich auch diese Poeten den Einflüssen der neuen literarischen Bewegung sich nicht ganz zu entziehen vermochten. Der Begabtere von Beiden war Delavigne, der im Trauerspiel („Les Vêprês Siciliennes," „Les enfans d'Edouard" etc.) wie im Lustspiel („L'école de vieillard" etc.) Erfolge hatte und durch die nationale Gesinnung der politisch-satirischen Lyrik seiner „Messéniennes" berühmt wurde, ohne indessen weder hüben noch drüben mehr als ein biegsames, wohlgeglättetes Formtalent zu erweisen. Lamartine und Delavigne repräsentirten die Poesie in den Salons der Restauration, Pierre-Jean Béranger (geb. den 19. Aug. 1780, gest. am 16. Juli 1857 in Paris) dagegen, der große Chansonnier, Frankreichs nationalster und populärster Dichter, führte die Muse aus den exclusiven Kreisen der Vornehmen, Reichen und Gelehrten[2]) heraus und mitten unter das Volk, aus dessen Reihen er hervorgegangen,[3]) dem er sein Leben lang unverbrüchlich treu geblieben, dessen unabhängiger Sprecher und Tröster zu sein er allen Verlockungen zu Macht und Glanz vorzog.[4]) Beranger's Chanson ist das incarnirte Franzosen-

---

Aux sinistres clartés de ta foudre qui gronde
Vingt fois contre les dieux, jouer le sorte du monde,
Qu'el rêve ! ! ! et ce fut ton destin! etc.

[1]) Merkwürdig ist an Lamartine der kosmopolitische Zug, wie er in mehreren seiner Producte hervortritt. Es klingt ganz seltsam, wenn ein Franzose den Völkern zuruft:

Nations, mot pompeux pour dire barbarie,
L'amour s'arrête-t-il ou s'arrêtent vos pas?
Dechirez ces drapeaux! une autre voix vous crie:
L'égoisme et la haine ont seuls une patrie,
La Fraternité n'en a pas!

Lamartine's lyrische Politik hat bekanntlich zu der unglückseligen Wendung der Revolution von 1848 sehr viel beigetragen. Aus dem momentanen Angebeteten Frankreichs wurde er nachmals zum beharrlichen Anbettler Frankreichs. Seine spätere literarische Thätigkeit ist trotz ihrer polyhistorischen Fruchtbarkeit = Null.

[2]) Beranger's Stellung gegenüber der conventionellen, akademischen Dichterei wird ganz gut durch folgende Anekdote bezeichnet: Un académicien-poëte, à qui Béranger, encore inconnu, parlait un jour de ses idylles et du soin qu'il y prenait de nommer chaque objet par son nom et sans le secours de la fable, lui objetait: „Mais la mer, par exemple, la mer; comment direz-vous?" — Je dirai tout simplement la mer. — „Eh quoi! Neptune, Téthys, Amphitrite, Nérée, de gaité de coeur vous retranchez tout cela?" — Tout cela.

[3]) Ma Muse et moi portons pour devise:
Je suis du peuple ainsi que mes amours.

[4]) Non, mes amis, non, je ne veux rien être.
Semez ailleurs places, titres et croix.
Non, pour les cours Dieu ne m'a pas fait naître,
Oiseau craintif, je fuis la glu des rois.
Que me faut-il? maitresse à fine taille,
Petit repas et joyeux entretien.
De mon berceau près de bénir la paille,
En me créant Dieu m'a dit: Ne sois rien! etc.

thum mit all' seinen Glanzseiten und Schwächen, und da sich die Franzosen sogar in ihren Schwächen noch liebenswürdig zu geben wissen, so ist das Beranger'sche Lied auch noch da liebenswürdig, wo es diese Schwächen widerspiegelt, und selbst noch da graziös, wo es sehr nahe an das Gebiet der Zote streift. Beranger's volksthümliche Leier ist reich besaitet: die epikuräische Philosophie des 18. Jahrhunderts („le Dieu des bonnes gens" u. a.), die Freiheitsbegeisterung der Revolution („la Déesse," „le vieux sergent" u. a.), der kriegerische Napoleon-Enthusiasmus („les deux grenadiers," „les souvenirs du peuple"), der liberale Spott auf die versuchte Renovation des ancien Regime („le marquis de Carabas," „les Missionnairs," „Nabuchodonosor" u. a. m.), die warme Theilnahme an der Befreiung und Beglückung der Völker; („la sainte alliance des peuples," „Hatons-nous!" u. a.), die gesellige Heiterkeit und der Weinscherz („ma république" u. a. v.), Liebeslust und Leid („qu'elle est joli!" „la vertu de Lisette" u. a. v.), die humoristische Begnügung und Zufriedenheit („le roi d'Yvetot," „Roger Bontemps"), der freie, gesunde Spaß („mon curé," „le sénateur"), das faunische Schmunzeln („le vieux célibataire"), endlich die ganze Wucht der Noth, die ganze Bitterkeit der Sklaverei, welche auf den Armen und Unterdrückten lastet („Jeanne-la-Rousse," „le vieux vagabond," „la pauvre femme,") — dieses Alles spricht, jubelt, kichert, lacht, grollt und weint aus Beranger's Chansons mit einer Innigkeit und Wahrheit, Anmuth und Kraft, welche deutlich fühlen lassen, daß in dieser Poesie wirklich das Volksherz klopft. Der Dichter selbst hat sich in der Vorrede zu der vorletzten Sammlung seiner Chansons über seine Wirksamkeit auf eine Art ausgesprochen, die ihn und seine Poesie schön und gut charakterisirt. „Vor Allem, sagt er, muß ich bekennen, daß ich die Vorwürfe wohl begreife, welche mehrere meiner Lieder mir haben zuziehen müssen von Seiten strenger Gemüther, welche Niemanden zu vergeben geneigt sind, nicht einmal einem Buche, das schlechterdings nicht darauf Anspruch macht, zur Erziehung von Jüngferchen dienlich zu sein. Ich will nur Eins sagen, wenn nicht zur Vertheidigung, so doch zur Entschuldigung: die getadelten Lieder, tolle Eingebungen der Jugend und Rückfälle in dieselbe, gaben für die ernsten und politischen Gedichte sehr nützliche Begleiter ab und ich möchte fast glauben, daß ohne Beihilfe der ersteren die letzteren nicht so weit durchgedrungen wären, weder so tief hinab noch so hoch hinauf; über das letzte Wort mögen sich die Salonstugenden immerhin ärgern. Einige meiner Lieder — die armen Dinger! — sind als gottlos verschrieen und behandelt worden von Seiten der königlichen Procuratoren, Staatsanwälte und ihrer Substituten, lauter Leute, die sehr fromm sind — während der Gerichtssitzung. Ich kann in dieser Beziehung nur sagen, was schon hundertmal gesagt wurde. Wenn, wie es in unsern Tagen geschieht, die Religion sich als politisches Werkzeug gebrauchen läßt, so stellt sie sich der Mißachtung ihres geheiligten Charakters bloß; die Toleranteſten werden für sie intolerant; die Gläubigen, welche zuweilen etwas Anderes glauben als sie lehrt, bringen Repressalien übend oft bis in ihr Allerheiligstes. Ich, der ich zu diesen Gläubigen gehöre, habe dessen nie mich unterfangen und gebe mich damit zufrieden, die Livree des Katholicismus lächerlich zu machen. Ist das Gottlosigkeit? Noch muß ich einer großen Anzahl von Liedern erwähnen, die meine innersten Herzensgedanken oder die Capricen eines vagabondirenden Geistes wiedergeben: es sind meine Lieblingskinder. Das ist Alles, was ich zu ihren Gunsten öffentlich sagen will, und nur das möchte ich noch beifügen, daß auch diese Chansons, die Mannigfaltigkeit meiner Sammlungen vermehrend, für den Erfolg meiner politischen Gesänge nicht unnütz gewesen sind. Die letztern betreffend, so haben sie, wollte man auch nur den entschiedensten Gegnern der fünfzehn Jahre hindurch von mir vertheidigten Grundsätze glauben, einen gewaltigen Einfluß auf die Massen

ausgeübt, auf den einzigen Hebel also, der von jetzt an noch große Dinge möglich macht. Die Ehre dieses Einflusses habe ich mir zur Zeit des Triumphes nicht zugeeignet; mein Muth verschwand vor dem Siegesgeschrei. Heute wage ich denn, meinen Theil an dem Triumph von 1830 in Anspruch zu nehmen; mein Abschiedslied (Adieu, chansons!) leidet an dieser Regung der politischen Eitelkeit, ohne Zweifel hervorgerufen durch die Schmeicheleien, mit denen eine enthusiastische Jugend mich überhäuft hat und noch überhäuft. In der Voraussicht, daß die Chansons und der Chansonnier bald der Vergessenheit anheimfallen, ist es eine Grabschrift, die ich für unser gemeinschaftliches Grab geschrieben habe" [1]). — Eine Art Beranger in Prosa war der geistvolle Pamphletist Paul Louis Courier (1773—1825), dessen schlagfertige Flugschriften der Restauration nicht minder gefährlich wurden als sie nach rechts und links eine freiere Bewegung der Literatur anregten. Courier's Gebaren erinnerte an den Demokratismus eines antiken Republikaners, ein anderer berühmter Publicist der damaligen Oppositionspartei dagegen stellte in seinem Leben und in seinen Werken die Idee des Constitutionalismus, der liberalen Bourgeoisie dar. Ich meine Benjamin Constant de Rebecque (1767—1830). Höchst vortheilhaft für den Liberalismus erwies sich auch der Kampf in Versen, welchen die beiden Poeten Barthélemy (geb. 1796) und Mery (geb. 1794) gemeinschaftlich gegen die Restauration führten (»La Villéliade,« »La Corbièréide.« »La Péyronnéide« etc.), in welchen Kampf sie auch den Napoleoncultus, dem sie in ihrem historischen Epos Napoléon en Egypte und in dem Gedicht Le fils de l'homme huldigten, als wirksames Motiv verflochten. Bald nach der Julirevolution liehen sie dem Mißmuth der getäuschten Freiheitsfreunde ihre Stimme (»La Dupinade, ou la révolution

---

[1]) Hier müssen wir dem bescheidenen Dichter widersprechen. Keine Grabschrift, sondern ein unsterbliches Denkmal des Ruhmes ist das Lied, auf welches er anspielt. Man höre nur folgende Verse, die um so ergreifender sind, als sie die wahrste Selbstkritik enthalten:

Bénis ton sort. Par toi la poésie
A d'un grand peuple ému les derniers rangs.
Le chant qui vole à l'oreille saisie,
Souffla ces vers même aux plus ignorans.
Vos orateurs parlent à qui sait lire:
Toi, conspirant tout haut contre les rois,
Tu marias, pour ameuter les voix,
Des airs de vielle aux accens de la lyre.
Tes traits aigus lancés au trône même,
En retombant aussitôt ramassés,
De près, de loin, par le peuple qui t'aime,
Volaient en choeur jusqu'au but relancés.
Puis quand ce trône ose brandir son foudre,
De vieux fusils l'abattent en trois jours.
Pour tous les coups tirés dans son velours,
Combien ta muse a fabriqué de poudre!
Ta part est belle à ces grandes journées,
Où du butin tu détournas les yeux.
Leur souvenir, couronnant tes années,
Tu suffiras, si tu sais être vieux.
Aux jeunes gens racontes-en l'histoire;
Guide leur nef; instruis-les de l'écueil;
Et de la France, un jour, font-ils l'orgueil,
Va réchauffer ta vieillesse à leur gloire.

Es existiren zahllose Ausgaben von Beranger's Chansons. L. Seeger hat durch seine Verdeutschung der Lieder Beranger's (1839) die Zahl der deutschen Uebersetzungsmeisterwerke vermehrt. In die zweite, verbesserte und reichvermehrte Auflage (2 Bde. 1859) sind sämmtliche Werke des großen Chansonnier aufgenommen, also auch die höchst anmuthige Selbstbiographie, welche sich unter dem Nachlaß desselben vorgefunden. Neben Beranger ist besonders M. A. M. Désaugiers als Chansonnier zu nennen.

dupée“). Weit durchschlagender jedoch that dies der Satiriker Auguste Barbier (geb. 1805), der seine energischen Strafgedichte unter dem einfachen Titel „Jambes“ (deutsch von L. G. Förster) sammelte. In seinem Gedicht, „das Jägerrecht (la curée),“ welches an concentrirtem Zorn und lakonischer Kraft in keiner modernen Literatur seines Gleichen hat, geißelte er die Stellenjäger, welche das französische Volk um die Resultate der Julirevolution betrogen, damit sie ihren schmählichen Antheil an der vom Volk erjagten Beute einsacken könnten, und unterwarf dann in der Satire „Popularité“ und andern das ganze Gebiet der politischen und sozialen Corruption einer ätzenden Kritik[1]). Ein Jahr später trat er mit der nämlichen Energie, womit er den falschen Liberalismus entlarvt, gegen die unmäßige Vergötterung Napoleon's auf in dem Gedicht L'idole, in welchem er den Halbgott der Franzosen in ganz eigenthümlicher Beleuchtung zeigt[2]). In seinen spätern Tendenzdichtungen („Il Pianto“ und „Lazare“), welche italische und englische Zustände behandeln, vermag er sich zu der in den Jamben bewiesenen Kraft nicht mehr zu erheben.

Noch vor der politischen Revolution von 1830 hatte sich die literarische in Frankreich vollbracht. Der von Chateaubriand gegebene Anstoß hatte mächtig gewirkt und die volksthümliche Lyrik Beranger's ihrerseits viel dazu beigetragen, die steife Classik in Mißcredit zu bringen. Die drangvolle Jugend dürstete, wie im staatlichen, so auch im literarischen Leben nach Reformen und sämmtliche seit Chateaubriand genannte Autoren hatten mehr oder weniger auf die Geltendmachung eines neuen Princip's hingearbeitet. Die Bekanntschaft mit der englischen und deutschen Literatur, welche jetzt von talentvollen Männern vermittelt wurde, war ganz geeignet, den Franzosen Zweifel an der canonischen Geltung ihrer Classik beizubringen, und die einfältige Art, womit die Anhänger der classischen Schule gegenüber den Romantikern — unter dieser Bezeichnung wurden die Parteigänger der aus mittelalterlicher Romantik, aus Shakspeare, Scott und Byron, aus Schiller und leider auch aus Callot-Hoffmann abstrahirten Kunsttheorieen zusammengefaßt — ihre Sache führten, war eher den Gegnern förderlich. Was einmal lächerlich geworden, war bekanntlich bis zur Zeit Louis Napoleon's in Frankreich verloren; geradezu lächerlich aber machten sich die Classiker dadurch, daß Einer der Ihrigen, Baour-Lormian, Karl den Zehnten in einer Bittschrift förmlich anging, die Classik gegen die Romantik in Schutz zu nehmen. Raynouard, Roque-

[1]) Die bald genug zu Tage getretenen Skandale der Louis-Philipp'schen Geldwirthschaft bewiesen, wie wahr Barbier gesprochen, als er nach der Julirevolution von Paris sagte:

Paris n'est maitenant qu'une sentine impure,
Un égout sordide et boueux,
Où mille noirs courans de limon et d'ordure
Viennent traîner leurs flots honteux;
Un taudis regorgeant de faquins sans courage,
D'effrontés coureurs de salons,
Qui vont de port en port, et d'étage en étage,
Gueusant quelque bout de galons;
Une halle cynique aux clameurs insolentes,
Où chacun cherche à déchirer
Un misérable coin des guenilles sanglantes,
Du pouvoir qui vient d'expirer.

[2]) Sehr schön ist in diesem Gedicht besonders die Stelle, wo die Vergleichung des revolutionären Frankreichs mit einem ungezähmten Roß und Napoleon's, als des despotischen Bändigers desselben, durchgeführt wird:

O Corse! à cheveux plats, que ta France était belle,
Au grand soleil de messidor!
C'était une cavale indomptable et rebelle,
Sans frein d'ac d'orier ni rênes; etc.

fort und Andere hatten die lange verschollenen Schätze der altfranzösischen Literatur wieder aufgegraben und ihre Landsleute mit diesen Producten der Romantik bekannt gemacht, feinsinnige Kritiker, wie J. J. Ampère, Sainte-Beuve, Edgar Quinet, Gustave Blanche, X. Marmier, Eduard Lerminier und Philarete Chasles wiesen theils die Einseitigkeiten des classischen Systems nach, theils lieferten sie durch Hinweisung auf den Tiefsinn der deutschen speculativen Philosophie eine weitgreifende Beurtheilung der nüchternen Verständigkeit der französischen Bildung und Literatur, welche, so von verschiedenen Seiten her aus dem gewohnten Schlendrian aufgerüttelt, während der ziemlich windstillen Periode der Restauration Zeit hatte, sich mit frischen, fremden und einheimischen Elementen zu befruchten. Die literarische Manifestation dieser Elemente ist die neuromantische Schule der Franzosen, welche zwar einerseits in dem politischen Liberalismus ihrer Entstehungsperiode ein heilsames Gegengewicht gegen den politischen und religiösen Obscurantismus fand, der, wie wir bei Deutschland sehen werden, dem romantischen Princip nothwendig anklebt, andererseits aber vermöge der Maßlosigkeit des französischen Charakters vielfach in Monstruosität und Absurdidät sich verrannte und es an Mißgriffen aller Art, wozu besonders die Nachahmung schlechter oder mißverstandener Muster gehörte, nicht fehlen ließ. Das Feldgeschrei der Neuromantiker war: Abwerfung der herkömmlichen Fesseln in Gedanken, Sprache und Ausdruck. Die Diction der romantischen Schule — um deren Bildung insbesondere der vielseitige Dichter und Gelehrte Charles Nodier (1783—1845), der Verfasser romantisch angehauchter Novellen und Balladen [1]), der eifrige Erneuerer alter Poeten, große Verdienste hat — ist kühn, blumig, gewagt, bilderreich und nicht angefressen von dem kühlen Skepticismus und dem blassen Esprit der alten Schule. In der Metrik vollendet die Romantik die schon von A. Chenier versuchte Emancipation von der Monotonie des Boileau'schen Alexandriners, wagt neue Strophenbildungen und liebt volltönende Reime. In der Behandlung ihrer Stoffe strebt sie nach Originalität; die Pathologie der menschlichen Seele ist ihr ergiebigstes Feld, die Aeußerungen der Leidenschaft — leider oft vorzugsweise die häßlichsten Aeußerungen — sind ihre Freude. Victor Maria Hugo (geb. 1802 zu Besançon), der als das Haupt der romantischen Schule in Theorie und Praxis anerkannt ist, bezeichnet den veränderten Geschmack in Poesie und Kunst ganz richtig mit den Worten: „Diese Revolution in allen Künsten ist nur eine allgemeine Rückkehr zu der Natur und Wahrheit, sie ist die Ausrottung des falschen Geschmacks, der seit beinahe drei Jahrhunderten dadurch, daß er an die Stelle aller Realitäten unaufhörlich conventionelle Willkür setzte, so viele gute Köpfe verdorben hat. Das neue Zeitalter hat den classischen Lappen, den philosophischen Lumpen und das mythologische Flittergold entschieden abgestreift.“ Gut, aber leider kamen durch die Romantik eine Masse anderer Lappen, Lumpen und Flitter auf's Tapet. Hugo selbst nun ist ein Mann von Genie, ein Poet jeder Zoll, aber es mangelt ihm wie als Mensch — aus einem fanatischen Bourbonisten wurde er enthusiastischer Bonapartist, dann Liberaler à la Julirevolution, hierauf Pair von Frankreich durch Louis Philipp's Gnade, endlich nach der Februarrevolution leidenschaftlicher Republikaner — so auch als Künstler durchaus an Charakter und Einheit. Er ist ein unklarer Kopf, ein zerklüftetes zweiseitiges Naturell, was sich auch in seinen Dichtungen störsam fühlbar machte. Er selbst hat den Mangel principieller Einheit an der neuen Schule theoretisch anerkannt, indem er sagte: „Zwei Parteien haben sich in dem Schooße der neueren Literatur gebildet, welche die dop-

---

[1]) Stella — Le peintre de Saltzbourg — Jean Sbogar — Thérèse Aubert — Smarra — Trilbi — Contes et Ballades etc.

pelte Lage vorstellen, in der unsere politischen Unglücksfälle die Geister wechselseitig hinterlassen haben: die Ergebung und die Verzweiflung; beide erkannten das an, was eine spottende Philosophie geleugnet hatte, die Ewigkeit Gottes, die Unsterblichkeit der Seele, die ursprünglichen Wahrheiten und die geoffenbarten Wahrheiten, aber die eine, um anzubeten, die andere, um anzufluchen; die eine sieht Alles von der Höhe des Himmels an, die andere aus der Tiefe der Hölle; die eine setzt an die Wiege des Menschen einen Engel, den er am Kopfkissen seines Sterbebettes wiederfindet, die andere umgibt seine Schritte mit Dämonen, Gespenstern und unheilbringenden Erscheinungen." Diesen Zwiespalt, diese Zweiseitigkeit der neufranzösischen Romantik bringt Hugo sodann auch in der Praxis durch seine zahlreichen Dichtungen zur Anschauung [1]). In seiner Lyrik kehrt er sich vorzugsweise der Bejahung, der Lichtseite zu, wogegen seine Romane und Dramen die Hinkehrung zur Verneinung, zur Nachtseite charakterisirt. Hugo's eigentliche Bedeutung und Größe als Dichter beruht auf seinen lyrischen Werken. Nachdem er in seinen Oden den rhetorischen Pomp jugendlicher Begeisterung entfaltet, in seinen Balladen Anklänge mittelalterlicher Romantik widergetönt, in den Orientalen glanzvolle Schildereien von fremden Gegenden, Menschen und Vorfällen entworfen hatte, kehrte er, der Aeußerlichkeiten einer bestechenden, aber oft seellosen Phantastik und einer zwar bewundernswerthen, aber oft hohlen verskünstlerischen Virtuosität sich entschlagend, in den Herbstblättern, den Dämmerungsgesängen, den inneren Stimmen, den Stralen und Schatten und zuletzt noch in den Betrachtungen mehr bei sich selbst ein und vereinigte bald wunderbar innige, zarte und zärtliche, bald in unwiderstehlicher Begeisterung prachtvoll auftönende Accorde, die von den poetischen Anschauungen, Eindrücken und Stimmungen des Naturlebens, des Herzenslebens, des Familienlebens, der Kinderwelt, des Menschenlebens im Allgemeinsten und Besondersten auf einer klangvollen Lyra angeschlagen wurden, zu einer Harmonie, die nur selten von einem Mißton gestört wird und in der That dem Wohllaut eines reichen Glockengeläutes gleicht, womit Hugo seine Lyrik in einem ihrer schönsten Producte selbst verglichen hat [2]).

---

[1]) Lyrik: Odes et Ballades — Les Orientales — Les feuilles d'automne — Les chants du crépuscule — Les voix interieures — Les rayons et les ombres — Les contemplations. — Romane: Han d'Islande — Bug-Jargal — Le dernier jour d'un condamné — Notre-Dame de Paris. — Dramen: Cromwell — Hernani — Marion Delorme — Le roi s'amuse — Lucrèce Borgia — Mario Tudor — Angelo — Ruy Blas — Les Bourggraves. — Satiren: Napoléon le petit — Les châtiments. — Epos: La legende des siècles. — Vermischte Schriften: Littérature et Philosophie. — Reisewerk: Le Rhin. — Eine gute Verdeutschung von Hugo's sämmtlichen (früheren) Werken, besorgt von Freiligrath und Anderen, erschien 1835 fg. Neuestens: V. H. sämmtl. poet. Werke, deutsch von L. Seeger, 1860 fg.

[2]) — — — — — — — — La cloche et mon âme,
Qu'à son heure, à son jour, l'esprit saint les réclame,
Les touche l'une et l'autre et leur dise: Chantez!
Soudain, par toute voix et de tous les côtés,
De leur sein ébranlé, rempli d'ombres obscures,
A travers leur surface, à travers leurs souillures,
Et la cendre et la rouille, amas injurieux,
Quelque chose de grand s'épandra dans les cieux!
Ce sera l'hosianna de toute créature!
Oui, ce qui sortira, par sanglots, par éclairs,
Comme l'eau du glacier, comme le vent des mers,
Comme le jour à flots des urnes de l'aurore,
Ce qu'on verra jaillir et puis jaillir encore
Du clocher toujours droit, du front toujours debout,
Ce cera l'harmonie immense qui dit tout!
Tout! les soupirs du coeur, les élans de la foule;
Le cri de ce qui monte et de qui s'écroule;
Le discours de chaque homme à chaque passion;

Hugo's erste Romane: Han von Island und Bug-Jargal, sind krasse Höllenbreugheleien; im erstgenannten steigert sich der hyperromantische Aberwitz bis zur Menschenfresserei. Der letzte Tag eines Verurtheilten gibt eine ergreifende Schilderung der psychischen Folterqualen, welche ein Mensch empfindet, der durch das Richtbeil zu sterben bestimmt ist; das Skalpell, womit der Dichter in der Seele des unglücklichen Mannes wühlt, foltert aber zugleich auch den Leser und von einer ästhetischen Wirkung kann keine Rede sein. Notre-Dame von Paris ist ein historischer Roman vom höchsten Werthe ungeachtet vieler Auswüchse, die so häßlich sind wie der Buckel des Quasimodo. Hugo hat in diesem Buche nicht nur das Leben des Mittelalters höchst glücklich reproducirt (ich erinnere nur an die kostbaren Volksscenen), sondern auch die Idee des Mittelalters, in der Kathedrale verkörpert, künstlerisch erfaßt und in dem hereinbrechenden Conflict mit der Idee der neuen Zeit zur Anschauung gebracht. Den Hauptkampf mit den Classikern kämpfte Hugo als Dramatiker, als welcher er durch den Beifall, den sein Hernani, der 1830 zum ersten Mal über die Bühne des Theatre français ging, errang, den Sieg davontrug, wie er später auch die letzte Burg der Classik, die Akademie, für die Romantiker erstürmte. In seinen Dramen von Cromwell herab bis zu dem Burggrafen, diesem verzwickten Machwerk ohne Sinn und Verstand, spricht Hugo den Gesetzen der Schönheit förmlich Hohn und sucht, im Gegensatz zu der geschleckten Correctheit der Classik, die kein Ding bei seinem Namen nannte und den unmittelbaren Ausdruck der Empfindungen mit stereotypen Formeln castrirte, die Poesie und das dramatische Leben nicht etwa bloß in der Mißachtung der drei Einheiten und anderer pseudoclassischer Convenienzen, sondern und zwar mit Vorliebe in Verhältnissen und Situationen, die oft genug Sitte und Anstand verletzen, in allerlei Gräuel und Unnatur [1]). In seinen Dramen begegnet uns fast immer ein personificirtes diabolisches Princip, herzlos, sarkastisch, finster wirkend, welches die Hauptpersonen in's Verderben hinabzieht, und dieses Hinabziehen geschieht meist in kindischer Weise durch diverse Maschinerieen, Geheimtreppen, Fallthüren und dergleichen, während man die echte Schicksalsidee, die ethische Nothwendigkeit, vermißt. Ich will hier nicht wiederholen, was Börne seiner Zeit über die Tragödie „der König belustigt sich" gesagt hat,

---

L'adieu qu'en s'en allant chante illusion;
L'espoir éteint; la barque échouée à la grève;
La femme qui regrette et la vierge qui rêve;
La vertu qui se fait de ce que le malheur
A de plus douloureux, hélas! et de meilleur;
L'autel enveloppé d'encens et de fidèles;
Les mères retenant les enfants auprès d'elles;
La nuit qui chaque soir fait taire l'univers
Et ne laisse ici-bas la parole qu'aux mers;
Les couchants flamboyants; les aubes étoilées;
Les heures de soleil et de lune mêlées;
Et les monts et les flots proclamant à la fois
Ce grand nom qu'on retrouve au fond de toute voix;
Et l'hymne inexpliqué qui, parmi des bruits d'ailes,
Va de l'air de l'aigle au nid des hirondelles;
Et ce cercle dont l'homme a sitôt fait le tour,
L'innocence, la foi, la prière et l'amour!
Et l'éternel reflet de lumière et de flamme
Que l'âme verse au monde et que Dieu verse à l'âme!

Les chants du crépuscule, XXIX, 3.

[1]) Als Hugo endlich im Jahr 1841 in die Akademie eingeführt wurde, sagte Salvandy in seiner Begrüßungsrede zu ihm: „Vous avez introduit l'art scénique (l'arsénique) dans notre littérature" — einer der boshaftesten, aber auch gerechtesten aller Calembourgs, die je gemacht wurden.

aber es läuft auf das Angeführte hinaus; ebenso tritt uns in Marion Delorme die tragische Willkür und der „rothe Mann“ entgegen, in Hernani tödtet ein unnatürlich gesteigerter Begriff von Ehre — kurz, es sind rechte Dii ex machina, welche in Hugo's Tragödien regieren, und der Zufall spielt darin seine anmaßliche Rolle. Wo aber statt der verkünstelten Handlung der schöne Fehler lyrischer Ergüsse eintritt, da erweist sich der Dichter oft erhaben und immer bedeutend. In seinen satirischen Auslassungen, wovon die eine (Napoléon le petit) in Prosa, die andere (les châtiments) in Versen geschrieben ist, verliert Hugo nicht selten die künstlerische Herrschaft über seine Entrüstung. Aber man muß auch sagen, daß diese fulminanten Ergüsse mitunter eine wunderbar ergreifende Erhabenheit des Zornes und der Trauer erreichen und ihrem Schöpfer den Ehrentitel eines Juvenal des zweiten Empire sichern. Hugo's Weltlegende (la legende des siècles) ist ein durch glänzende Einzelnheiten anziehender Versuch, die Weltgeschichte zu einem Epos zu gestalten oder, wie sich der Dichter in der Vorrede ausdrückt, „die Menschheit zu schildern in einem cyklischen Werke, sie zu malen in einer Reihe von Bildern nach allen ihren Beziehungen, unter dem Gesichtspunkte der Geschichte, der Sage, der Philosophie, der Religion, der Wissenschaft, welche Momente sich alle zusammenfassen in einer unendlichen Bewegung aufwärts zum Licht.“ — Die romantische Schule ist noch zu keinem rechten Abschluß gediehen, der sie als eine fertige historische Erscheinung zu betrachten berechtigte, und da die am Haupt derselben, an Hugo, wahrgenommenen guten und schlechten Eigenschaften im Allgemeinen die sämmtlicher Romantiker sind, so können wir uns wohl enthalten, hier noch mehr in's Detail einzugehen, und begnügen uns, auf die hervorragendsten Individuen der jungen Literatur hinzuweisen. Hugo zunächst, ihn an künstlerischer Besonnenheit sogar übertreffend, steht Alfred de Vigny (geb. 1798), der im episch-lyrischen Gedichte (Le corne, la neige, la Frégatte la Sérieuse, Dolorida, etc.) wie im Roman (Cinq-Mars, Servitude et grandeur militaire) Ausgezeichnetes geleistet und überdieß das Verdienst hat, durch treffliche Uebersetzung einiger Stücke Shakspeare's den Franzosen diesen Dichter einmal in edlerer Gestalt vorgeführt zu haben als es früher Ducis zu thun vermocht hatte. Neben ihm und Edgar Quinet (geb. um 1803), welcher in seinem dramatisirten Gedicht „Ahasver,“ das er ein Mystère nannte, die deutsche Romantik, freilich in sehr confuser Manier, in Frankreich einzubürgern suchte, in seinem „Prometheus“ Hellenenthum und Christenthum zu verschmelzen unternahm und in seinem „Napoleon“ den großen Menschenwürger mit romantischem Brillantfeuer beleuchtete, waren Emile Deschamps, Sainte-Beuve und Alfred de Musset (1810—1857) als lyrische und erzählende Dichter vorragende Parteigänger der romantischen Schule. De Musset hatte das Zeug zu einem Poeten ersten Rangs, verlüderlichte aber dasselbe in physischen und moralischen Orgien. Trotzdem sind ihm einzelne Schöpfungen gelungen, welche mit zu den besten der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts gehören. So viele seiner lyrisch-elegischen Gedichte, ferner mehrere seiner geistvollen und graziösen kleinen Dramen (Proverbes) und endlich sein Roman Confession d'un enfant du siècle, ein höchst merkwürdiger Beitrag zur Geschichte der französischen Gesellschaft in den vier ersten Decennien des Jahrhunderts. Weniger von der Romantik berührt und bestimmt zeigen sich die Volksdichter Emile Debraux, Jacques Jasmin, der Barbier, Jean Reboul, der Bäcker, und Hegesippe Moreau, der Schriftsetzer, sowie die dichtenden Frauen Marceline Desbordes-Valmore, Amable Tastu, Elise Mercoeur, Sophie Gay und ihre Tochter Delphine Gay, welche letztere, die Frau des bekannten publicistischen Gauklers und Taschenspielers Emile Girardin, mittelst der pikanten Komödie Lady Tartuffe (1852) den Zenith ihres Rufes erreichte. Fern der romantischen Schule steht Eugène Scribe,

der Meister des echtfranzösischen Conversationsstücks („une verre d'eau," etc. etc.) und zugleich der gewandteste und glücklichste Faiseur des modernen literarischen Industrialismus der Franzosen, ein Faiseur, der in Baudevilles, Operntexten und Novellen „machte" und sich durch die literarische Industrie der Firma Scribe und Comp. zum Millionär gemacht hat. Solche Industrieritter der Literatur sind auch Jules Janin, der stets fingerfertige, aber unendlich seichte Feuilletonsschwätzer, und Alexander Dumas der Aeltere, Romanfabrikant und Dramenhändler en gros, welcher ein ursprünglich ganz hübsches Talent der Erfindung, Gruppirung und Costümirung in hundert Romansuppen und dramatischen Ragouts verpuffte, eine Weile europäischer Berühmtheit genoß und so beliebt war, daß die urtheilslose Menge selbst seine liederlichsten oder verrücktesten, ja so zu sagen unmöglichen Fabrikate, wie z. B. einen Comte de Monte-Christo, mit Heißhunger verschlang. Neben Dumas, der so ziemlich die ganze antike und moderne Weltgeschichte dramatisirt und romantisirt hat, schrieben historische Dramen und Romane Ludovic Vitet, Paul Lacroix, Frederic Soulié, Paul de Musset, der Vicomte d'Arlincourt und Prosper Merimée, — letzterer von ungemeiner Begabung, poetischer sowohl als historischer, wie er denn auch über den falschen Demetrius eine meisterhafte geschichtliche Monographie geliefert hat. Im psychologischen Roman thaten sich hervor, an die Bildungselemente einer früheren Zeit erinnernd, die Herzogin von Duras, de Maistre und Saintine; im sittenschildernden Masson, Gozlan, Raymond, de Cüstine, de Foudras, die Vicomtesse Dash, Alphonse Karr, Paul Feval, Gondrécourt, Jules Sandeau und Paul de Kock, Meister des modernen Pariser Zotenstyls und deßhalb das Entzücken des vornehmen und geringen Lesepöbels; ferner der sittlich-ernste, gegen die meisten seiner schriftstellernden Landsleute so vortheilhaft abstechende Emile Souvestre, der tiefgemüthliche, feinhumoristische Genfer Rudolf Toepffer und endlich der geniale Balzac (1799—1850), welcher die Anatomie der Individuen, besonders der weiblichen, und der Gesellschaft verstand, wie sie nicht sobald wieder Einer verstehen wird, und der, mutatis mutandis, für das Frankreich des Julikönigthums das gewesen ist, was Lukian und Petronius für die römische Kaiserzeit waren. Der Seeroman wurde durch Jol, Corbière und de la Landelle eingeführt, ist jedoch hauptsächlich durch die phantasiereichen und originellen, aber zu ausschließlich im Gräßlichen, Nervenfolternden sich gefallenden Jugendarbeiten von Eugène Sue (Atar Gull, Plick et Plock, le Salamandre, la Vigie, le Commandeur de Malte) zu einem beliebten Zweig der Novellistik geworden. Sue (1804—1858) gelangte später durch seine vielbändigen Sitten- oder, wenn man lieber will, Unsittenromane zu einem Weltrufe und zwar merkwürdiger Weise nicht etwa durch seine zwei besten, künstlerisch vollendetsten Bücher (Arthur, Mathilde), sondern durch seine Mystères de Paris, seinen Martin und seinen Juif errant, Bücher, in welchen die weltverpestende Kloake des modernen Babels mit raffinirter Schadenfreude aufgedeckt ist. Als Sue mit seinem letzten bedeutenden Werke hervortrat, den Mystères du peuple, einer im Ganzen trotz der fabelhaften Auswüchse im Einzelnen großartigen Composition, war sein Ruf bereits wieder im Sinken. Urtheilsfähige haben Sue als Repräsentanten des sozialen Romans überhaupt jeder Zeit weit tiefer gestellt als George Sand, unter welchem Namen einer der vorragendsten literarischen Charaktere des 19. Jahrhunderts vor uns tritt und der um so mehr eine einläßlichere Betrachtung in Anspruch nimmt, als sich in ihm alle die verschiedenen Richtungen und Strömungen der jungfranzösischen Literatur darstellten.

Im Jahre 1832 erschien zu Paris ein Buch, welches den anspruchslosen Titel: „Indiana von George Sand" führte und außerordentliches Aufsehen er-

regte. Alle Leidenschaften und Zerwürfnisse, alle Schmerzen und Conflicte, alles Elend und alles Sehnen, Alles, was die moderne Gesellschaft bewegt, war hier zu einem Gemälde vereinigt, das mit den einfachsten Mitteln die höchste Wirkung erreichte, in der Wahrheit seiner Ideen bis zum Schrecken ergreifend, in seiner Form vollendet war. Dieses Buch fiel wie ein markdurchschneidender Nothschrei in die Fragen und Ereignisse des Tages herein. Sein Verfasser war mit einmal in den Kreis der Berühmtheiten Frankreich's versetzt. Und wer war dieser Autor, der in die tiefsten Abgründe des menschlichen Herzens hinabgestiegen und die Räthsel und Geheimnisse desselben mit einem so durchdringenden Verstand zu beleuchten wußte? Wer war dieser Schriftsteller, der die Probleme der Gegenwart mit so sicherer Hand in die Sphäre der Kunst erhob? Eine Frau. George Sand war und hieß im Leben Aurore Dudevant. Die große Schriftstellerin, geboren am 5. Juli 1804 in Paris, hat ihr Leben in ausführlichen, vielleicht zu ausführlichen Memoiren beschrieben (Histoire de ma vie, deutsch von Claire v. Glümer) und dürfen wir daher ihre Jugendschicksale, ihre häuslichen Verhältnisse, ihren unglücklichen Eheversuch als bekannt voraussetzen. Sie kam i. J. 1831 aus dem Berry arm und bloß nach Paris und begann, um ihre Existenz zu fristen, für das Journal „Figaro" zu schreiben. Ihr erstes Werk „Rose und Blanche", welches sie gemeinschaftlich mit ihrem Freunde Sandeau, aus dessen Namen sie ihren Autornamen bildete, geschrieben haben soll, ging unbemerkt vorüber, obgleich schon einzelne Grundtöne der poetischen Wirksamkeit George Sand's darin angeschlagen waren. Mit den Bedürfnissen des Lebens einen harten Kampf ringend, schrieb hierauf Aurore die „Indiana" und gewiß wird es diesem durch und durch künstlerisch vollendeten Werke Niemand abmerken, daß es unter dem Drucke bleierner Sorgen verfaßt wurde. Der Erfolg dieses Buches, wofür mit Noth ein Verleger gefunden wurde, machte ihren bedrängten Umständen ein Ende. Sie führte und gewann dann auch den Trennungsprozeß gegen ihren Mann, durfte ihre Kinder zu sich nehmen und erhielt ihr Vermögen zurück, worunter ein Landgut im Berry, welche Provinz, wie die Marche und das Bourbonnais, vielfach die Localität ihrer Dichtungen abgibt. Auf diesem Landgute, abwechselnd mit Paris, oder auf Reisen hat sie seither gelebt, mit Vorliebe die Schweiz und Italien durchstreifend. Venedig spielt in ihren kleineren Novellen eine große Rolle. Auch nach den, vom Fuß der Modetouristen noch verschonten balearischen Inseln hat sie sich gewagt und um der Gesundheit ihres jungen Sohnes willen ein halbes Jahr auf Minorca zugebracht, wovon ihr „Ein Sommer im Süden von Europa" die Erinnerung bewahrt. Andere Erinnerungen an die von ihr gesehenen Länder finden sich zerstreut in ihren „Briefen eines Reisenden", welche in mancher Beziehung ein Seitenstück zu Rousseau's Bekenntnissen abgeben. Ihre schriftstellerische Productivität erscheint um so außerordentlicher, je mehr man die kunstvolle Durcharbeitung und den Styl ihrer Werke in's Auge faßt, diesen Styl, wie seit Rousseau in Frankreich keiner mehr geschrieben wurde[1]). George Sand's Autorschaft ist ein Hilferuf der am Rande des Verderbens schwebenden Gesellschaft. Auf die Unnatur, Zerfressenheit und Ungerechtigkeit derselben basirt die

[1]) In ununterbrochener Folge erschienen: Rose et Blanche — Indiana — Valentine — Simon — André — Leone Leoni — Jacques — Lélia — Lettres d'un voyageur — Spiridion — Mauprat — Les maitres mosaïstes — La dernière Aldini — L'Uscoque — Pauline — La marquise — Le secretaire intime — Metello — Mattea — Lavinia — Un été au midi de l'Europe — Les sept cordes de la lyre — Les Mississipiens — Horace — Le compagnon du tour de France — Consuelo — La comtesse de Rudolstadt — Jeanne — Le meunier d'Angibault — Isidora — Teverino — Le Péché de Monsieur Antoine — La mare au diable — Lucrezia Floriani — Le Piccinino — François le champi — La petite Fadette — Le chateau des désertes. Die späteren Schriften übergehen wir, da dieselben nur von bibliographischer Bedeutung sind.

Dudevant ihre Poesie. In dem großen Prozesse, welchen in unsern Tagen die Vernunft gegen die bestehenden gesellschaftlichen Einrichtungen führt, ist unsere Dichterin, vornehmlich in ihren früheren Werken (Indiana und Valentine), als unerbittlicher und zornvoller Anwalt ihres Geschlechtes aufgestanden, als dessen Tugend sie die Liebe bezeichnet (l'amour c'est la vertu de la femme). Als Refrain ihrer damaligen Thätigkeit kann ihr Ausruf gelten: „Arme Frauen, arme Gesellschaft, wo das Herz keine wahre und wirkliche Freude findet, außer in dem Vergessen aller Pflicht und aller Vernunft!" Ihr Kampf für die gesellschaftliche Berechtigung der Frauen konnte aber natürlich nicht in trockenem Theoretisiren, in dürrem Raisonnement bestehen. Sie ist Poet und als solcher beweist sie die Wahrheit und Richtigkeit ihrer Gedanken durch Hinstellung von Verhältnissen und Charakteren, wie sie überall in Fülle sich vorfinden mögen, wie sie aber noch Niemand mit so plastischer Schärfe aus dem gesellschaftlichen Rahmen hervortreten ließ. Das Problem einer Verbesserung der Verhältnisse des weiblichen Geschlechtes erweiterte sich in dem Geist unserer Schriftstellerin bald zu dem einer sozialen Reform überhaupt, deren Nothwendigkeit ihr zweifellos erschien [1]). So wurde sie, wie man sie bezeichnend genannt hat, zum Dichter der sozialen Uebel und hat durch ihre Darstellungen derselben nicht wenig dazu beigetragen, sie in ihrer ganzen Furchtbarkeit und Abscheulichkeit aufzuzeigen. Hier galt es aber, nicht in behaglicher Nonchalance über die Schlünde, welche durch die Zeitfragen allüberall vor uns geöffnet werden, hinzugaukeln, sondern in diese Schlünde niederzusteigen, dem angstvoll ringenden und oft fieberisch, wahnwitzig sich gebarenden Zeitgeist an den Puls zu fühlen und das Ohr an sein ungestüm pochendes Herz zu legen. Um die Wirkungen der sozialen Depravation ganz zu verstehen und verstehen zu machen, mußte ihren Ursachen bis an die Wurzel nachgegangen werden, und George Sand schrak nicht davor zurück, diesen Gang zu wagen, der wohl nicht weniger schrecklich als der des Dante durch die Regionen des Inferno. Auf diesem herben Gange, wo die Dichterin überall Gott und den Himmel sucht und statt dieser nur den Zweifel und infernalische Verzweiflung findet, mag ihr der ingrimmige Aufschrei über der Menschen Niedertracht entschlüpft sein: „Worüber beklagt sie sich, die gichtische, bissige Kreatur? Was will sie, wem zürnt sie, warum wälzt sie sich auf der Erde und wühlt in dem Schlamm des Lebens? Warum verlangt sie unaufhörlich, mit dem Thiere sich vergleichend, thierische Genüsse und weßhalb dieses wilde Gebrüll, diese thörichten Klagen, wenn ihre groben Bedürfnisse nicht befriedigt werden? Warum hat sie sich eine ganz materielle Existenz gebildet, in welcher ihr geistiger Theil von selbst erlischt? Ach, daher ist alles Uebel gekommen, das sie verzehrt! Cybele, die wohlthätige Amme, hat unter den glühenden Lippen ihre Brüste vertrocknen sehen. Ihre vom Fieber und Schwindel ergriffenen Kinder haben sich mit monströser Eifersucht um den mütterlichen Busen gestritten. Einige nannten sich die Erstgeborenen der Familie, die Fürsten der Erde, und neue Raçen sind aus dem Schooß der Menschheit aufgeschossen, privilegirte Geschlechter, die einen himmlischen Ursprung und ein göttliches Recht in Anspruch nehmen, während sie im Gegentheil Gott verleugnen, Gott, der sie aus dem Schlamm der Lüderlichkeit und aus dem Schmutz der Habsucht entstehen sah. Und die Erde wurde wie ein Landgut getheilt. Sie, die sich gleich einer Göttin verehrt gesehen hatte, sie ist eine käufliche Waare geworden, ihre Feinde haben sie erobert und zerstückt. Ihre wahren Kinder, die einfachen Menschen, welche auf natürliche Weise leben können, sind nach und nach immer enger ein-

[1]) Parce que du choc immense, épouvantable, de tous les intérêts égoistes, doivent naître la nécessité de tout changer — bemerkt sie nicht unrichtig irgendwo in ihrem Meunier d'Angibault.

geschlossen und verfolgt worden, bis die Armuth ein Verbrechen und eine Schande ward, bis die Nothwendigkeit aus den Unterdrückten die Feinde ihrer Feinde gemacht hat und man der gerechten Vertheidigung des Lebens den Namen Diebstahl und Raub, der Sanftmuth den Namen Schwäche, der Unschuld den der Unwissenheit, der Usurpation den Namen Ruhm, Macht und Reichthum gegeben hat. Da ist denn die Lüge in das Herz des Menschen getreten und sein Verstand hat sich so verdunkelt, daß er vergessen hat, es lebten zwei Naturen in ihm. Die vergängliche Natur hat die Bedingungen ihres Daseins im Schooße der Gesellschaft so schwierig gefunden, hat aus so vielen Quellen des Irrthums getrunken, sich so viel Bedürfnisse geschaffen, welche ihrer Bestimmung zuwider sind, hat sich so sehr trüben und umgestalten lassen, daß das menschliche Leben nicht mehr Zeit genug für das geistige Leben hat. Alles, die Absichten, die Bedürfnisse und die Sehnsucht des Menschen ist darauf beschränkt, der Lust des Körpers genugzuthun, d. h. reich zu werden. Und dahin sind wir jetzt leider gekommen. Die Menschen, welche weniger empfänglich für die Annehmlichkeiten eines gut besetzten Tisches, reiche Kleider und die Vergnügungen der Civilisation sind, sie sind jetzt so selten, daß man sie zählen kann. Man verachtet sie als Narren, man verbannt sie aus dem gesellschaftlichen Leben, man nennt sie Dichter." Nachdem die Sand durch ihre Romane Indiana, Valentine, André, Leone Leoni ihre oppositionelle Autorstellung geschaffen, warf sie mit Veröffentlichung der weiteren, Jacques und Lelia, der Gesellschaft entschieden den Fehdehandschuh hin. Die Lelia insbesondere setzte allen Ingrimm der entrüsteten Heuchelei und des Zelotismus gegen die Dichterin in Bewegung. Die von Wahn und Selbsttäuschung verblendeten Augen der Zeitgenossen erschauderten vor dem Abgrund, welchen die poetische Macht dieser Frau vor ihnen aufriß, und sie suchten ihr Grauen, den Mißmuth über ihre Entlarvung durch Beschimpfungen an der modernen Sibylle auszulassen, welche so kühn den Mantel der Lüge von der Fäulniß der Gesellschaft hinweggezogen. Die Reisebriefe enthalten rührende Klagen über die Feindseligkeiten, welche die Verfasserin von Seiten der Dummköpfe und Heuchler erfahren; sie sind das Erzeugniß eines Zeitabschnittes, wie er in dem Leben nicht nur jedes bedeutenden Dichters, sondern jedes strebsamen Menschen überhaupt manchmal eintritt. Der kräftigste Geist wird da momentan an sich irre, mißtraut seiner Kraft und seinem Streben, erstaunt selber über die Kühnheit, womit er einen andern Pfad eingeschlagen als die ausgetretenen Geleise der Gewöhnlichkeit, und bedarf einer kurzen Ruhezeit, um den erwählten Pfad weiter zu verfolgen. Diese Periode war für die Sand die Zeit, in welcher sie ihre Mosaikarbeiter, ihre letzte Aldini und die übrigen in den Kreis dieser Arbeiten gehörenden Novellen verfaßte, welchen vorzugsweise italische Scenerie zum Hintergrund dient. In diesen Werken ließ sie ganz den Künstler, den Dichter schalten; der Denker trat mehr zurück. Er sammelte sich zu neuen Geistesthaten. Hiebei war der Verkehr mit Pierre Leroux, den die Dichterin ihren Freund und Bruder durch das Alter, ihren Vater und Lehrer durch Tugend und Wissenschaft nennt, noch mehr aber der mit La Mennais von großem Einfluß auf sie. Félicité Robert de La Mennais (1782—1854), der alle Phasen vom blind hierarchischen Glauben bis zum skeptischen Nihilismus durchlaufen, der als römischer Priester begonnen, um Republikaner und Demokrat zu werden, der aus der Sklaverei zur Freiheit und durch diese zur Liebe und Humanität gelangt war, der durch seine mit der Glut und Macht der hebräischen Prophetie geschriebenen Bücher (Paroles d'un croyant — le livre du peuple — la moderne esclavage), welche ein Evangelium der Gerechtigkeit und Bruderschaft verkünden, auf die junge Literatur Frankreichs überhaupt von großer Bedeutung wurde, mußte auch die Sand mächtig anregen. Sein religiöser Demokratismus spiegelt sich von jetzt

an in den Schriften der Sand wieder und sie will das Gebäude der freien Zukunft auf die Idee der christlichen Liebe basirt wissen. Dies ist in einem ihrer merkwürdigsten Bücher, im Spiridion, der Fall, wo auf wundersam ergreifende Weise gezeigt wird, wie ein hoher Geist und ein edles Herz durch alle Pein, durch allen Jammer des Durstes nach Wissen, des Zweifels, des Unglaubens, der Verzweiflung und der Gleichgültigkeit zu einer geläuterten Ueberzeugung, zu einer freudigen Gewißheit, zu einer zugleich vernünftigen und christlich-moralischen Weltanschauung hindurchdringt, durch deren Bethätigung, sei es als Religion sei es als Politik, die soziale Reform vollbracht werden kann. Auf diesem, im Spiridion von ihr errungenen Boden schritt nun die Sand, nachdem sie als Uebergangswerk, als Brücke zu positiveren Leistungen, den Horace geschrieben, zur Ausführung von zwei großen Werken, welchen die leitende Idee des Spiridion als Seele innewohnt. Ich meine die Consuelo und deren Schluß die Gräfin von Rudolstadt. Die Consuelo war zwar augenscheinlich ursprünglich als ein Kunstroman angelegt, allein im Verlaufe der Dichtung drängten sich die zeitbewegenden Ideen der Verfasserin unabweislich auf und traten dann in der Gräfin von Rudolstadt noch sichtbarer als Angelpunkt hervor und so ist sie denn auch hier ihrem Beruf, sozialistischer Dichter zu sein, treu geblieben. Daneben hat sie uns durch diese beiden Werke Gelegenheit gegeben, ihre Fähigkeit, sich in fremdartigen Verhältnissen einheimisch zu machen, sowie ihre historische Portraitirungskunst zu bewundern. Aber daß sie von der sonstigen Einfachheit ihres romantischen Apparats abging, das rächte sich besonders in dem letztgenannten Werk stark an ihr. Die complicirte Maschinerie desselben, das gehäufte Romanhafte erscheinen zu sehr als bloße Aeußerlichkeiten, die Geheimbündlerei als ein Ding, in welches sie keine rechte Nothwendigkeit und Innerlichkeit zu bringen weiß. Dagegen hat sie die Heldin der beiden Romane, Consuelo, zu einem Liebling aller hochsinnigen Gemüther und edlen Herzen gemacht und in dem Gemälde, welches sie von der Flucht Consuelo's mit Joseph Haydn aus Böhmen nach Wien und von dem Aufenthalt der Flüchtlinge in dem Hause des österreichischen Canonicus entwirft, das unvergleichliche Meisterstück eines modernen Idylls geliefert. Den Gedankenkreis, welchen sie in den zuletzt genannten Büchern in die höhern Regionen der Gesellschaft eingeführt, hatte sie schon vorher und in noch bestimmterer Weise inmitten des Volkes entwickelt, indem sie den Roman der französische Handwerksbursche schrieb, ein auch durch seine rein poetischen Schönheiten — ich erinnere nur an die herrliche Scene, wo die Gräfin Iseult dem Schreiner Pierre ihre Liebe gesteht — ausgezeichnetes Buch, dem sich Johanna, der Müller von Angibault, die Sünde des Herrn Antoine und die Teufelspfütze anschlossen. „Man könnte," sagte sie in der Vorrede, „eine ganz neue Literatur mit wahrhaften Volkssitten schaffen, welche von den höhern Klassen noch so wenig gekannt sind. Diese Literatur beginnt unter dem Volke selbst und wird in kurzer Zeit an's Tageslicht treten. Hier wird sich die romantische Muse — (romantisch im George Sand'schen Sinne) — wieder stählen, die so außerordentlich revolutionär ist und seit ihrer Erscheinung im Buchstaben ihren Weg und ihre Familie sucht. Bei dem starken Geschlecht des Volkes wird sie die geistvolle Jugend finden, der sie bedarf, um einen neuen Aufschwung zu nehmen. Sechs neuere Werke der Sand sind von sehr verschiedenem Werthe; denn während die beiden fragmentarischen Skizzen Isidora und Teverino, sowie die zwei allerliebsten Dorfgeschichten François und die kleine Fadette das volle Jugendfeuer ihres Genius noch einmal offenbaren, zeugen Lucrezia Floriani und der Piccinino von unläugbarer Erschöpfung und lassen einen leidigen Mangel der Sand'schen Poesie, die Unfähigkeit, tüchtige Männercharaktere zu schaffen, sehr fühlbar hervortreten. Die gewöhnliche Romanleserei wird sich durch die Schriften dieser außerordentlichen Frau nur selten befriedigt finden. Es ist zum Genuß

derselben schlechterdings eine lebhafte Theilnahme an den Fragen und Interessen der Zeit, ein Mitempfinden und Mitleben ihrer Leiden, Kämpfe und Hoffnungen erforderlich. Und hiemit ist denn auch schon ausgesprochen, daß die Sand weder für die unreife Jugend noch für das abgelebte Greisenalter geschrieben hat. Der Verstand des Lesers muß gezeitigt sein und sein Herz noch lebhaft pochen, wenn sein Geist die elektrischen Schläge dieser genialen Blitze fühlen soll, welche die Hand eines Weibes durch die düsteren Dunstmassen der Gegenwart geworfen, um den Horizont der Zukunft unsern Blicken zu zeigen. Die Romane der Sand sind keine gemüthlichen Theegeschichten mit empfindsamem Butterbrot und den weichgesottenen Eiern der Rührung; es sind Offenbarungen eines gewaltigen, nach Wahrheit ringenden Geistes, einer weltweiten, nach Freiheit dürstenden Seele, Geständnisse eines durch die herbe Schule der Leidenschaften und Schmerzen gegangenen, stets Liebe suchenden, stets getäuschten, oft verzweifelnden, aber immer wieder hoffenden Herzens, welches die Tiefe des weiblichen mit der Stärke des männlichen vereinigt, welches die Liebe zu einer Philosophie ausgebildet hat und den Dienst der Menschheit als seine Religion betrachtet und übt.

Mit Aurore Dudevant kann die Betrachtung der schönen Literatur Frankreichs füglich abbrechen. Denn was seither auf diesem Gebiete neu zur Erscheinung gekommen, beschränkt sich auf Versuche und Anläufe, die mitunter sehr vielversprechend sich gaben, aber die erregten Hoffnungen nicht erfüllten. So z. B. die dichterische Thätigkeit, welche Ponsard mit seiner Lucrèce im tragischen Fache versuchte und später in dem des Tagesfragenschauspiels fortsetzte (L'honneur et l'argent; la bourse). Einzelnen Franzosen machte sich wohl das Bedürfniß fühlbar, in die mehr und mehr zunehmende Blasirtheit und Abgestandenheit ihrer Literatur durch geistige Zuflüsse aus der Fremde neues Leben zu bringen. Sie wandten zu diesem Ende ihre Blicke hauptsächlich auf Deutschland; allein wie früher die Vorbilder deutscher Romantik durch die romantische Schule Frankreichs meist nur in ungeheuerliche Zerrbilder verwandelt worden waren, so richtete jetzt die mißverstandene deutsche Naturphilosophie in französischen Poetenschädeln die wunderlichste Verwirrung an. Zeugnisse derselben sind die zwischen Genialität und Cretinismus schwankenden dichterischen Versuche eines Gerard de Nerval, Henri Blaze und Victor de Laprade. Dagegen muß anerkannt werden, daß eine jüngere Schule von Kritikern und Kulturhistorikern, wie Renan, Forçade, Montégut und Andere, deren Thätigkeit sich in der Revue des deux mondes concentrirte, mit Geist und Wissen die Aufgabe zu lösen suchte, ihre in dieser Beziehung noch so kläglich unwissenden Landsleute mit der Kultur und Literatur Europa's, besonders Deutschlands und Englands, wirklich bekannt zu machen. — Die sozialistische Bewegung der 30ger und 40ger Jahre des Jahrhunderts hatte zuletzt in Pierre Leroux ihren unerschrockensten Orakler und in Proudhon ihren unerschrockensten Consequenzenzieher, aber auch zugleich ihren schärfsten Kritiker gefunden. Seine zersetzende Analyse machte eine der Saint-Simon'schen Fourier'schen, Cabet'schen Chimären nach der andern zerrinnen, so daß ihm zuletzt als einziger Trost die Ironie blieb. Dasselbe Buch, worin Proudhon zu diesem Resultat gelangte (Confessions d'un révolutionnaire, 1849), gibt zugleich die vernichtendste Kritik des dummstolzen, großpralerischen Franzosenthums, welche je geschrieben wurde. Zuletzt hatte die sozialistische Bewegung, bevor sie in den Blutlachen des 2. Dezembers einstweilen ertrank, noch zwei Dichter erweckt, zwei echte Proletariatspoeten, aber wirkliche Dichter: den höchst liebenswürdigen und sinnigen Fabulisten Lachambeaudie (Fables, metr. übers. v. Pfau), den man einen sozial-demokratischen Lafontaine nennen darf, und den feurigen, schwungvollen Chansonnier Pierre Dupont, welcher die Marseillaise des Sozialismus gesungen

hat, den ergreifenden Chant des ouvriers[1]). Das durch Louis Napoleon wieder aufgerichtete Kaiserreich war vermöge seiner allem höheren und edleren Stre-

---

[1]) Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avec l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains,
Contre le froid de la vieillesse,
    Aimons nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
    Buvons,
A l'indépendance du monde!

Nos bras, sans relâche tendus
Aux flots jaloux, au sol avare,
Ravissent leurs trésors perdus,
Ce qui nourrit et ce qui pare:
Perles, diamants et métaux,
Fruit du coteau, grain de plaine;
Pauvres moutons, quels bons manteaux
Il se tisse avec notre laine!
    Aimons nous, etc.

Quel fruit tirons — nous des labeurs
Qui courbent nos maigres échines!
Où vont les flots de nos sueurs?
Nous ne sommes que de machines.
Nos Babels montent jusqu'au ciel,
La terre, nous doit ses merveilles:
Des quelles ont fini le miel,
Le maitre chasse les abeilles.
    Aimons nous, etc.

Au fils chétif d'un étranger
Nos femmes tendent leurs mamelles,
Et lui, plus tard, croit déroger
En daignant s'asseoir auprés d'elles;
De nos jours, le droit du seigneur
Pése sur nous plus despotique:
Nos filles vendent leur honneur
Aux derniers courtauds de boutique.
    Aimons nous, etc.

Mal vêtus, logés dans des trous,
Sous les combles, dans les décombres,
Nous vivons avec les hiboux,
Et les larrons, amis des ombres;
Cependant notre sang vermeil
Coule impétueux dans nos veines;
Nous nous plairions au grand soleil,
Et sous les rameaux verts des chénes.
    Aimons nous, etc.

A chaque fois que par torrents
Notre sang coule sur le monde,
C'est toujours, pour quelques tyrans
Que cette rosée est féconde;
Ménageons-le dorénavant,
L'amour est plus fort que la guerre;
En attendant qu'un meilleur vent
Souffle du ciel ou de la terre,

den todfeindlichen Natur nicht geeignet, der Literatur einen neuen Impuls zu geben. Es konnte nur das gemeinste literarische Industrieritterthum fördern, was es denn auch redlich gethan hat. Die Alexandre Dumas fils (der Verherrlicher der Dames aux camelias und des Demi-monde), die Ernest Feydeau, Edmond About und ähnliche Gesellen sind sammt ihren Dramen und Romanen nur gifthauchende Producte einer politischen und sittlichen Fäulniß, mit welcher zugleich sie verschwinden werden.

---

9) Die französische Geschichtschreibung.

Sie begann mit den memoirenartigen Darstellungen des Jean de Joinville (Histoire de Saint-Louis) und des Philippe de Comines (1445 bis 1509; Mémoires pour l'histoire de Louis XI. et de Charles VIII.) sowie mit den von einem Hauch echter Romantik belebten Chroniken des Jean Froissart (1337—1401; Chronique de France, d'Angleterre, d'Ecosse, d'Espaigne, de Bretaigne). Indessen blieb die Historik bis in's 18. Jahrhundert herab, nachdem die Treuherzigkeit und Naivetät des Froissart'schen Chronikentons erloschen, mehr bloße Monographie — in welcher Beziehung die von dem Herzog Henri von Rohan (st. 1638) herrührende Beschreibung der Hugenottenkriege ein Meisterstück ist — oder dilettantische Compilation oder von persönlichen Verhältnissen und Neigungen abhängige Memoirenschreiberei, welche bis in die neueste Zeit herab neben der Geschichte Frankreichs als unzertrennliche Begleiterin hergegangen ist. Zu den berühmtesten älteren französischen Memoiren oder memoirenartigen Zeitschildereien gehören die höchst drastischen und ergötzlichen Skandalchroniken (Hommes illustres-Dames illustres-Dames galantes) des Pierre de Bourdeilles, bekannter unter dem Namen Brantôme (1527—1614); ferner die 20 Bände füllenden Mémoires des Herzogs Louis de Saint-Simon (1675—1755), welche, zusammen mit der anmuthigen, sittengeschichtlich so wichtigen Causerie der Lettres der Marquise de Sevigné (1626—1696), das umfassendste, detaillirteste und farbenreichste Gemälde französischen Lebens im Zeitalter Ludwigs des Vierzehnten aufrollen. Wahrer Geschichtschreibung Fundament, die historische Kritik, wurde erst durch den berühmten Bannerträger des Skepticismus im 17. Jahrhundert, den kühnen und vielseitigen Pierre Bayle (1647—1706; Dictionnaire historique et critique) in die französische Literatur eingeführt und dann durch Voltaire's und Montesquieu's Arbeiten die historische Kunst begründet, in welcher sich sofort Mably, Brosses, Raynal, Rulhière und Andere auszeichneten. Auch ihr Zeitgenosse Jean Jacques Barthélemy (1716—1795) ist rühmlich zu erwähnen als Verfasser des Werkes Voyage du jeune Anacharsis, welches antike Zustände höchst anschaulich und anziehend schildert. Einen außerordentlichen Aufschwung nahm die historische Literatur der Franzosen seit der Revolution, welche, vereint mit der Kaiserzeit, selbst einen Hauptgegenstand dieser Literatur bildet. De Molleville, Necker, die Staël, Bailleul, Duloure, A. Lameth, Tissot, Thibeaudeau, Norvins,

---

Aimons — nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons,
A l'indépendance du monde!

Ch. Lacretelle, F. A. A. Mignet (geb. 1796), Adolphe Thiers (geb. 1797), denen sich später Louis Blanc, berühmt geworden durch seine Histoire des dix ans 1830—1840, und Lamartine anschlossen, haben die Revolution in einzelnen Stadien oder als Ganzes dargestellt; Napoleon fand in Ségur, Thiers, Bignon, Lefebvre u. a. B. seine Historiker, die Restauration in Capefique und Vaulabelle. Die Ursachen der französischen Revolution hat Keiner so klar und einleuchtend dargelegt wie der Graf Alexis de Tocqueville in seiner trefflichen Schrift De l'ancien régime et de la révolution. An concifer Schärfe und knapper Gedrungenheit ist die Revolutionsgeschichte von Mignet, einem ernsten und vielseitigen Forscher, die erste. An Tiefe der Auffassung wie an anschaulicher Gruppirung und Farbengebung steht Blanc's Hist. de la révolution française allen französischen Darstellungen derselben voran. Die bekannteste von allen aber ist die von Thiers geworden, welcher sich desselben Autors noch berühmtere Histoire du consulat et de l'empire anschloß. Thiers ist ein Vergötterer Napoleons und ein echter Franzos mit bedeutender Beimischung von Gascognismus. Daß in seinen Augen die übrigen Völker nur dazu da sind, dem französischen Relief zu geben, versteht sich von selbst. Ein vortrefflicher, ein glänzender Erzähler, hat er die Geschichte Napoleons dramatisch zurechtgemacht und ein auf die französische Eitelkeit sehr geschickt berechnetes Werk geliefert. Aber ein Geschichtschreiber ist er nicht. Konnte doch nur ein Franzos so eitel, selbstgefällig und anmaßend sein, die Geschichte Napoleons schreiben zu wollen, ohne daß ihm die deutschen Quellen zugänglich waren[1]). Die beste Geschichte der Restaurationsperiode von 1815—30 ist die von Vaulabelle gelieferte. Eine Nationalgeschichte Frankreichs von den ältesten Zeiten an schrieb in brillantem Styl und nicht ohne Bemühung, in das Wesen historischer Entwicklung einzudringen, Jules Michelet (geb. 1798), während Amédée Thierry, Michaud, St. Aulaire, Barante, Monteil, Barginet, Beugnot, Salvandy, Thibaut, Trognon, Pouqueville, Raffenel einzelne Phasen der französischen und auswärtigen Geschichte aufhellten und darstellten. Die zwei berufensten Historiker, welche Frankreich bislang hervorgebracht hat, sind aber ohne Frage François Guizot (geb. 1787, Mémoires 1857 fg.) und Augustin Thierry (1795—1856). Diese Beiden besitzen gleichermaßen das umfassende Wissen, die Redlichkeit der Forschung und des Urtheils, die Quellenkenntniß und die Darstellungskunst, welche den rechten Geschichtschreiber ausmachen. Guizot's Histoire de la civilisation en France eröffnete, wenn auch keineswegs frei von Irrthümern, eine neue Epoche der Geschichtschreibung in seinem Lande und seine Histoire de

[1]) Daher denn auch die schuljungenhaften Schnitzer, die er macht, so oft er in seiner Kaiserrhapsodie auf deutsche Verhältnisse zu sprechen kommt. Das Spaßhafteste dieser Art passirte ihm wohl im 13. Bande seines Werkes, wo er die national-deutsche Bewegung der Geister und Gemüther, welche von 1808 an in Berlin gepflegt wurde und 1813 zum Ausbruche kam, in den Jahren 1811—12 in Wien, sage in Wien! (risum teneatis), vor sich gehen läßt. Mr. Thiers fabulirt unter Anderem: „Mit einer ihm sonst keineswegs eigenen Zuvorkommenheit nahm der Wiener Hof die deutschen Autoren bei sich auf. Die Herren Schlegel, Göthe (!), Wieland (!) und noch Andere waren nach Wien gezogen worden und hatte man sie dort mit außerordentlichem Eclat begrüßt. Man bediente sich damals einer verdeckten und übrigens ganz loyalen Weise, um anzudeuten, daß Deutschland sich bald gegen Frankreich erheben müsse, und zwar indem man das, was man den „deutschen Genius" nannte, feierte und über die Maßen erhob, indem man die Ueberlegenheit des Deutschthums über den Geist anderer Nationen proclamirte, wobei man natürlich auf den Schluß kam, daß Deutschland unmöglich in der Erniedrigung, ein besiegter Sklave, leben könne, und daß vielmehr seine baldige, glänzende Erhebung bevorstehe. Die Wiener Gesellschaft, die den eben von uns genannten Schriftstellern bedeutend Weihrauch streute, hatte damit eben nichts Anderes andeuten wollen und jene mehr elegante als geistvolle Aristokratie war den Männern der Literatur nur aus Haß gegen Frankreich schmeichelhaft entgegengekommen."

la révolution anglaise wird stets eine Zierde der modernen Historik sein. Thierry's Forschungen haben über das französische Mittelalter ganz neue Lichter verbreitet und seine Histoire de la conquête de l'Angleterre par les Normands (1825) ist das vollendetste historische Kunstwerk der französischen Literatur, eines der anziehendsten Bücher, die man lesen kann. Große Verdienste um die französische wie um die italische Geschichte hat auch der Genfer Simonde de Sismondi (geb. 1773), der überdies nebst Ginguené, Laharpe, Chenier, Jay, Fabre, Barante, Raynouard, Villemain, Fauriel, Nodier und Sainte-Beuve, zu den bedeutendsten Literaturhistorikern Frankreichs gehört. Ein trefflicher Geschichtschreiber der Kunst ist Seroux d'Agincourt. Im biographischen Fache haben die Franzosen durch ihre „Biographie universelle ancienne et moderne“ (Paris 1811—1827, tom. 60), ihre „Biographie des contemporains“ und ihre „Biographie universelle des contemporains“ Werke geliefert, wie sie sonst keine Nation besitzt.

Drittes Kapitel.

Italien [1].

In Italien, ihrer Heimat, wußte sich die lateinische Sprache im Munde der Gebildeten länger zu erhalten als sie es in den übrigen Wohnsitzen der Romanen zu thun im Stande war, und daher kam es, daß die italische Sprache später denn die übrigen südeuropäischen Idiome zu grammatikalischer Gliederung und stylistischer Regelung gelangte. Das Romanzo zersplitterte sich von den Alpen bis abwärts nach Sicilien in unzählige Dialekte. Im Norden des Landes behaupteten die germanischen Eroberer vorwiegenden sprachlichen Einfluß, welcher sich noch heutzutage in der Kraft und Rauheit der Dialekte Piemonts, der Lombardei und der Romagna kundgibt; in der Weichheit und dem melodischen Flusse der Rede Roms und Toscana's dagegen macht sich mehr die Nachwirkung der Glätte und Eleganz von Cicero's Sprache fühlbar und endlich lassen sich griechische und arabische Sprachelemente nach dem Urtheil competenter Kenner aus dem calabrischen und sicilischen Dialekt noch jetzt deutlich heraushören. Ungeachtet dieser innern Unterschiede kam dem italischen Romanzo nach außen das gemeinsame Merkmal zu, daß es sich von den übrigen Zweigen dieses Sprachstamms eigenthümlich unterschied, obgleich man den Namen einer italischen Sprache noch nicht kannte. Im Verlaufe der Zeit, als sich das Bedürfniß nationalliterarischer Aeußerung geltend machte, mußte natürlich der Volksdialekt, welcher zu solcher Manifestation des Ideenaustausches vermöge seiner Bildsamkeit am geeignetsten erschien, immer mehr Boden gewinnen. Dieser Dialekt war der toscanische, der unter der Bezeichnung des Volgare illustre, d. h. der höheren Volksprache

[1] G. M. Crescimbeni (1663—1728): Storia della volgar poesia, tom. 6; G. Tiraboschi (1731—1794): Storia della letteratura italiana, tom. 14; Signorelli: Storia critica dei teatri, 2. ed. 1813; Ugoni: Della letterat. Italiana nella secondo meta del secolo XVIII, 1820; Maffei: Storia della letterat. Ital. 2. ed. 1834. P. L. Ginguené (1748—1816): Histoire littéraire d'Italie, beendigt durch Salfi, 9 Bände; Simonde de Sismondi: De la littérature du midi de l'Europe, tom. I. Fr. Bouterwek, Geschichte der Poesie und Beredtsamkeit seit dem Ende des 13. Jahrhunderts, Band 1—2; E. Ruth, Geschichte der italienischen Poesie, 1844—47, 2 Bde.; L. Ranke, Zur Geschichte der italienischen Poesie, eine Abhandlung, 1837; A. Reumont, die poetische Literatur der Italiener im 19. Jahrhundert, eine Vorlesung, 1844; Ebert, Handbuch der italienischen Literatur, 1856, 2 Bde. Volksliedersammlung: Tommaseo, Canti popolari, 4 Bde. 1841 fg.; Verdeutschungen: Müller und Wolff, Egeria 1829; Kopisch, Agrumi 1838; Düringsfeld, Lieder aus Toscana 1859.

im Unterschiede von dem Latein, an den Höfen und unter den Gebildeten überhaupt in Umlauf kam und dann durch Dante's überwiegendes Genie zur nationalen Schriftsprache erhoben wurde, die sich rücksichtlich der Rhytmik und Metrik den übrigen romanischen Idiomen analog entwickelte. Das Sylbenecho, der Reim, welcher durch die Nachahmung der poetischen Form der Araber in den romanischen Ländern eingebürgert wurde, trat, wie im Romanzo überhaupt, so auch in Italien an die Stelle der antiken Prosodie, wobei ihm die große Anzahl gleichlautender Wortendungen so bereitwillig entgegenkam, daß sich die italische Poesie durch den unerschöpflichen Reichthum und die kunstvolle Verschlingung der Reime bald vor allen übrigen auszeichnete und dadurch insbesondere der Sprache Italiens jener bewunderungswürdige melodische Tonfall und musikalische Schmelz, aber auch die Neigung zu inhaltsloser Spielerei und leerem Klingklang zugeeignet ward. Sie ist das angemessene Organ eines Volkscharakters, dessen Grundzüge Phantasie und Sinnlichkeit sind und der, ganz entgegen der deutschen Tiefe und Beschaulichkeit, unausgesetzt nach Repräsentation, äußerlichem Glanz und geräuschvoller Oeffentlichkeit trachtet. Dieses Trachten bestimmt die ganze Lebens- und Denkweise des Italieners. Ein abgesagter Feind von Stille, Einsamkeit und Häuslichkeit, lebt er mit ganzer Seele im Getümmel der Straßen und öffentlichen Plätze, die sein Hang zu sinnlichem Genuß, seine Schaulust, sein Drang nach Geltendmachung seiner Persönlichkeit, die Begierde, das eigene Ich im vortheilhaftesten Lichte zu zeigen, die Freude an Pomp und Prunk mit zahllosen Festen, Aufzügen und Ceremonien erfüllt, aus denen sein durch und durch künstlerischer Organismus stets neue Nahrung schöpft. Die Religion hat sich dem Charakter des Landes accommodirt und der Katholicismus ist hier durchaus heiter sinnliche Mythologie und phantasievolles Ceremoniel.[1]) Er mußte ungemein dazu beitragen, das Volk in jenem Zustande der Kindlichkeit zu erhalten, welcher bei aller zeitweisen moralischen Versunkenheit und Verworfenheit immer wieder vorschlägt und sich besonders durch den Umstand kundgibt, daß das Seelenleben des Italieners weit mehr durch den Affect als durch die Leidenschaft beherrscht wird. Hat die Kirche, verbunden mit den Wirkungen eines erschlaffenden, übergütigen Klima's, das Ihrige eifrigst gethan, um die Denkkraft der Nation in Schlummer einzulullen und ihr ganzes Leben in Aeußerlichkeiten aufgehen zu machen, so war das traurige politische Geschick des Landes nicht geeignet, die besseren Eigenschaften seiner Söhne zu entwickeln und zu kräftigen. Jederzeit das Ziel der Eroberung, abwechselnd von den Römern, den Germanen, den Normannen, den Arabern, den Spaniern und Franzosen beherrscht, gedrückt, geplündert und zerstückt, mußte Italien das Gefühl nationaler Selbstständigkeit frühe einbüßen und selbst die vorübergehenden Glanzperioden der lombardischen und toscanischen Republiken, der meerbeherrschenden Freistaaten von Venedig und Genua vermochten es zur Geltendmachung dieses Gefühles nicht zu erheben. Seine ganze Geschichte von dem Falle Roms an ist nur ein trauervoller Wechsel von fremder Invasion und einheimischer Rivalität oder Gewaltherrschaft. Was Wunders, daß in diesen Leiden der Volkscharakter in seiner Wurzel vergiftet ward, daß er sich mit den schlechten Eigenschaften versetzte, welche die Sklaverei ausbrütet, daß der Italiener Männlichkeit und Geradsinnigkeit verlor, daß er der Brutalität seiner Unterjocher hinterlistige Klugheit, dem Schwerte den Dolch, der Gewalt schlangenzüngige Diplomatik entgegensetzte? Man hatte ihm nur den Sinnengenuß freigelassen, und

---

[1]) Der Mittelpunkt dieser Mythologie und dieses Ceremoniels ist, wie bekannt, die Verehrung der Madonna, von welchem Cultus Platen so schön gesagt hat:

Längst zwar trieb der Apostel den heiligen Dienst der Natur aus,
Doch es verehrt sie das Volk gläubig als Mutter des Gott's.

wenn er sich in dem Strudel desselben nicht gänzlich verlor, so hat er dies nur seiner unaustilgbaren Anhänglichkeit an die Natur zu danken, welche seinen angebornen Schönheits- und Kunstsinn nährte, ihn zu künstlerischem Schaffen trieb und die Lust an den Producten solcher Thätigkeit als heilsames Gegengewicht gegen gemeinsinnliche Ueppigkeit in die Wagschale legte. Aber von dem Klima, von der Kirche, von den politischen Zuständen ausschließlich auf das Gebiet der Phantasie und Sinnlichkeit gewiesen, entäußerte sich der Italiener, wie im Leben, so auch in der Kunst allmälig der männlichen Energie, trotzdem daß zahlreiche erhabene Geister ihn zur Festhaltung derselben erziehen wollten, und ließ das weibliche Element seines Naturels immer ausschließlicher vorwalten, woher es denn kommt, daß seine Kunst mehr den musikalischen und malerischen als plastischen Charakter trägt, daß seine Literatur im Ganzen mehr eine empfangende als zeugende ist, daß seiner Poesie der wahrhaft epische und tragische Geist abgeht und daß dieselbe — mit der nationalen Musik- und Gesangliebe innigst verbunden, sowie der beweglichen, heißblütigen Subjectivität der italischen Bevölkerung, welche, reichlich mit dem Talent der Improvisation begabt, die Stimmung des Augenblicks gerne dichterisch gestaltet, vorzugsweise homogen — wesentlich lyrisch ist.

Erste Periode der italischen Literatur.

Wie ich schon im vorhergehenden Kapitel beiläufig erwähnte, hatte der Gesang der provenzalischen Troubadours in Italien Aufnahme und Pflege gefunden, als er daheim zu verstummen begann. Anfangs bediente er sich auch jenseits der Alpen noch der Zunge von Languedoc, welche längere Zeit das gemeinschaftliche Ausdrucksmittel der ritterlichen Sänger in Südeuropa abgab; bald jedoch machten die italischen Dialekte ihr Recht an die Dichter des Landes geltend und so ist uns von Ciullo d'Alcamo (zu Ende des 12. Jahrhunderts), den die Literatoren den ältesten Poeten Italiens nennen, eine Canzone erhalten, welche in einem wunderlichen Mischmasch von lateinischen, provenzalischen, spanischen, französischen, sicilischen und griechischen Spracheilen abgefaßt ist[1]) und deutlich errathen läßt, welchen Reinigungsprozeß die Schriftsprache Italiens durchzumachen hatte. Ciullo führt den hundertzähligen Reigen der italischen Troubadours, deren Sammelplatz das kaiserliche Hoflager Friedrich's II. in Sicilien war. Dieser edle Schwabe, der geistvollste und liebenswürdigste Mensch des Mittelalters, übte selbst die fröhliche Kunst, sowie sein berühmter Kanzler und Freund Pier delle Vigne und seine hochbegabten, unglücklichen Söhne Manfred und Enzio; sie erhielt von seinem Lieblingsaufenthalt den Namen der sicilischen Poesie, welcher erst später der Bezeichnung italische Dichtkunst weichen mußte. Unter den sicilischen Troubadours thaten sich besonders Guido delle Colonne, Notajo, Mazzeo Ricco und die Dichterin Nina rühmlich hervor. Nach Zerstreuung dieses Dichterkreises wurde dann die uralte Universität Bologna, an welcher sich die hellsten und strebendsten Köpfe sammelten, Heimat der frischgeweckten gaia scienza. Als Repräsentant derselben tritt uns hier zuerst Guido Guinicelli entgegen,

---

[1]) Rosa fresca aulentissima ch'appari inver l'estate,
Le Donne te desiano pulcelle, maritate:
Traheme d'este focora, se t'este a bolontade;
Per te non ajo abento nocte e dia
Pensando pur di voi Madonna mia. etc.

von welchen Dante rühmt die „holden Sprüche, welche, so lang' die neue Weise dauert, werth erhalten werden ihre Lettern." Er sowohl, als Guido Ghisliert, Fabrizio, Semprebene, Onesto, Fra Guittone u. a. m. huldigten noch dem rohern sicilischen Styl und erst durch Guido Cavalcanti (st. 1300) wurde der gebildetere toscanische in die Poesie eingeführt und geltend gemacht. Hiemit kam aber in die junge Kunst zugleich ein Element, das ihr höchst gefährlich werden mußte, nämlich die scholastische Gelehrsamkeit, welche damals im Reiche des Gedankens unumschränkt gebot und jeden freien Aufschwung des Geistes unter dem Geschnörkel ihrer dürren Subtilitäten zu erdrücken drohte. Cavalcanti's Gedichte zeigen, daß sich die italische Poesie in dem fatalen Dilemma befand, entweder in dem Sandmeer scholastischer Gelahrtheit zu versinken oder aber in der dünnen Luft der provenzalischen Lyrik sich zu verflüchtigen. Zum Glück erstand um diese Zeit in Dante ein überlegener Genius, welcher die Scholastik und die von den Provenzalen und ihren italischen Nachahmern angeregte Romantik zu einem Kunstwerk zu verschmelzen wußte, in welchem die Zeitgeschichte eine solide Grundlage für die darin entwickelte scholastische Weltanschauung hergab. Wie sehr aber der Dichter in derselben befangen war, kann jede Seite seines großen Werkes beweisen. Es war ein riesenhaftes Unternehmen, Gelehrsamkeit und Poesie zu einem harmonischen Bunde zu vermögen, wie es Dante versuchte. Allein er übersah dabei, daß eine gesunde, nationale Entwickelung ohne Zusammenhang mit der Unmittelbarkeit des Volkslebens nicht denkbar ist und daß das „zarte Seelchen", die Phantasie, nothwendig verkrüppelt werden muß, wenn man sie vor der Zeit dem Spiele mit der freien Natur entreißt, um sie innerhalb der Schule einzupferchen. Dante hat demnach, indem er gleich zu Anfang der italischen Literatur das Großartigste in Conception und Durchführung schuf, was dieselbe aufzuweisen hat, ihrer naturgemäßen Entfaltung gleichsam den Lebensfaden abgeschnitten. Sein großes Gedicht erwuchs nicht aus dem nationalen Boden, sondern im Treibhause einer abstrusen Gelehrsamkeit, gegen welche sich der sinnliche Nationalcharakter der Italiener im Grunde stets indifferent oder mißtrauisch verhalten mußte. Er, dessen Geist die ganze damalige Welt umfaßte und dessen poetische Kraft so groß war, daß er aus einem Stoffe, aus welchem ein Anderer bloß ein dürftiges Lehrgedicht zu machen gewußt, wenn auch kein homerisches, so doch das christliche Epos zu formen verstand, steht daher ungeachtet seines glühenden Patriotismus eigentlich als ein Fremder unter seinen Landsleuten, die ihn wohl anstaunen und ehren, nicht eigentlich aber lieben und genießen können.

Dante Alighieri wurde im Mai 1265 zu Florenz geboren. Seine Jugend und Lehrjahre fielen also in eine Zeit, wo die toscanischen und lombardischen Republiken den Höhepunkt ihres Glanzes erreicht hatten, wo die Freiheit und Rührigkeit des öffentlichen Lebens sich mit der wiedererwachten Pflege der Künste verband, um die Städte, in welche der Handel seine Schätze leitete, mit den edelsten Gebilden der Architektur zu schmücken, wo Cimabue und Giotto in der schönen Arnostadt malten, Casella die Musik lehrte und der berühmte Gelehrte Brunetto Latini daselbst einer Schule der Grammatik und Rhetorik vorstand. Die genannten Männer waren Dante's Lehrer und Freunde; er genoß einer sorgfältigen Erziehung, bildete sich in den redenden und bildenden Künsten, wie in den ritterlichen Uebungen aus und sah seine Jünglingsjahre von der schönen Liebe zu Beatrice Portinari gekrönt, einer Liebe, die ihm seine lyrischen Gedichte („Rime"), besonders die in dem Buch „das neue Leben (vita nuova)" gesammelten, dictirte und für sein ganzes Fühlen und Denken so höchst wirkungsreich geblieben ist. Noch sehr jung focht Dante, in einer damals guelphisch gesinnten Stadt als Sprößling einer guelphischen Familie geboren, mit in den Schlachten der Florentiner gegen die Ghibellinen von Arezzo und Pisa und diente nachmals der Republik

ebenso gewandt mit seinem Geist und Wort, wie er ihr tapfer mit dem Schwerte gedient. Seinen Verdiensten entsprach die Erwählung in das Collegium der Priori, die höchste Magistratur, allein damit hatte er auch den Gipfel des Glückes erreicht und der Wendepunkt desselben trat rasch ein. Die Zwistigkeiten der nach Florenz verpflanzten Pistojer Familie Cancelleri, welche sich in die feindlichen Zweige der Bianchi (Weißen) und Neri (Schwarzen) spaltete, schürten den Bürgerkrieg in der Republik, deren Bewohnerschaft sich in die Parteien der Cerchi und der Donati sonderte. Jene, denen auch Dante angehörte, hielten es mit den Bianchi, diese mit den Neri, welche von dem Papst Bonifaz VIII. unterstützt wurden. Während Dante 1302 als Gesandter von Hause abwesend war, fiel der Sendling des Papstes, Karl von Valois, mit Hilfe der Donati über die Bianchi und Cerchi her und trieb die ganze Partei aus der Stadt. Die Unterlegenen wurden geächtet, ihre Güter confiscirt, ihre Häuser niedergerissen. Dieses Loos traf auch Dante, obgleich seine Gattin Gemma, mit der er seit 1291 in unglücklicher Ehe gelebt hatte, die Schwester des Hauptführers der Donati war. Nachträglich ward über Dante und seine Mitverbannten noch die Sentenz gefällt, daß sie lebendig verbrannt werden sollten, wenn sie je in die Hände der Florentiner fielen. Den Ausgestoßenen blieb keine andere Wahl, als sich mit den Ghibellinen zu vereinigen, mit deren Hilfe sie 1304 einen Angriff auf Florenz unternahmen, welcher mißglückte, worauf Dante über die Apenninen ging, um in der Lombardei einen Zufluchtsort zu suchen. Neunzehn Jahre lang irrte er nun unstät und flüchtig umher und er, der stolze und strenge Republikaner, mußte sich bequemen, die Gastfreundschaft der kleinen Tyrannen anzusprechen, welche damals Oberitalien mit allen Lastern und Gräueln erfüllten. Ermüdet von dem „harten Auf- und Absteigen fremder Treppen“, aufgerieben von Gram und Zorn über das eigene Mißgeschick und mehr noch über das Unglück der florentinischen Heimat und Italiens, angeekelt von der Menschen Schlechtigkeit und verbittert über das Fehlschlagen der liebsten Hoffnungen, starb Dante in seinem sechsundfünfzigsten Jahre am 14. September 1321 zu Ravenna, wo er in der Kirche des Franziskanerklosters begraben wurde. „In Florenz hat Niemand um ihn geweint“, sagt sein ältester Biograph, Boccaccio, bezeichnend. Die meisten seiner Werke, das Buch „De vulgari eloquentia“, in welchem er als Gesetzgeber der italischen Sprache auftritt, der „Tractatus de monarchia“, der die politischen Ansichten des vielerfahrenen und schwergeprüften Denkers entwickelt, welcher das Heil der von den extrem aristokratischen oder demokratischen Staatsgrundsätzen gequälten Völker zuletzt in einer idealen Universalmonarchie gefunden haben wollte, ferner der italisch geschriebene „Convito“, welcher gewissermaßen einen Commentar zu Dante's Leben und Schriften enthält, endlich auch die „Commedia“, der die Verehrung der späteren Geschlechter das Epitheton divina gab, sind während seiner Verbannung entstanden. Allerdings mag er den Plan seines großen Gedichts schon weit früher gefaßt und wohl auch einen Theil desselben ausgeführt haben, was Boccaccio ausdrücklich behauptet, allein der Ton des Ganzen bezeugt hinlänglich, daß es eine Frucht der herben Wanderjahre des Dichters ist. Hören wir darüber, wie über den Plan und Geist der göttlichen Komödie, einen Landsmann Dante's, der in einem englisch geschriebenen Buche die Schmerzen, Befürchtungen und Hoffnungen der italischen Patrioten dargelegt hat (Mariotti: Italien in seiner politischen und literarischen Entwicklung). „Schon in den ersten Stunden seiner Verbannung,“ sagt er, „wünschte Dante seiner edlen Entrüstung durch seine Schriften Luft zu machen, die letzte Waffe, durch die er seinen übermüthigen Gegnern noch gefährlich werden konnte. Er dachte an ein Werk, in welchem die Namen aller seiner Feinde aufgezeichnet sein sollten, in welchem sie mit ewiger Schmach für Alles, was er zu tragen hatte, büßen sollten. Er bedurfte eines Stoffes, der so

gränzenlos war wie sein Groll; er brauchte eine unsichtbare Welt, in der diejenige, in welcher er lebte, nach seinem Hassen und seinem Lieben gerichtet und verurtheilt werden sollte. Unter den vor seiner Verbannung in Betracht gezogenen Plänen war eine Idee, welche wunderbar für sein Vorhaben paßte. Woher dieser ursprüngliche Plan stammte, darüber zu grübeln wäre jetzt eben so schwer als nutzlos. Die formlosen Versuche einiger Legenden und Fabliaux der französischen Minstrels (vgl. was oben S. 116 über Houdans Gedicht La Voye ou la Songe d'Enfer gesagt ist), selbst wenn sie als Muster angeführt werden können, die zuerst die Idee einer Reise nach dem Reiche der Ewigkeit eingaben, vermögen den Ansprüchen Dante's auf Originalerfindung keinen Abbruch zu thun. Höchst wahrscheinlich war aber schon seine Vertrautheit mit den Werken Virgil's, seines Lieblingsdichters, für Dante hinreichend, um den Ausgangspunkt zu finden, von dem er sich zu so erhabener Höhe emporschwang; auch wurde vielleicht nicht ohne guten Grund der lateinische Dichter als Führer und Lehrer auf dem größten Theile der ereignißreichen Pilgerfahrt gewählt. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß das Hinabsteigen des Aeneas in die Unterwelt im sechsten Buche der Aeneis, sein Zusammentreffen mit Freunden und Feinden, die Weissagungen über die Zukunft, die ihm der Geist seines Vaters mittheilt, und die tausend schauerlichen Bilder, durch welche der römische Dichter die einfache Schöpfung Homer's bereicherte, den plötzlichen Gedanken weckten, daß auch er, wie Aeneas, die Schranken des Lebens durchbrechend, die Geheimnisse des Todtenreiches entdecken und sie dem Auge der Menschheit enthüllen könnte. Die Begriffe der Menschheit von dem jenseitigen Leben waren zu jener Zeit unzertrennlich mit schauerlichen Phantomen und abergläubischen Schrecken verbunden. Es war daher eine unerschöpfliche Schatzkammer poetischer Hilfsmittel, im Jahre 1300 eine Reise in die ewigen Regionen zu beschreiben und der furchtsamen und leichtgläubigen Menge Kunde von Himmel und Hölle zu bringen; denn die Beschreibungen der Engel und Teufel wurden in vielen Fällen von dem gemeinen Volke wörtlich genommen. Der einfältige Pöbel wies auf den Dichter, wenn er vorüberging, und glaubte in seinem dunkeln Gesicht und krausen Haar die Spuren der Wirkung der Glut und des Rauches von dem unauslöschlichen Feuer zu bemerken. Es war ein Unternehmen der Frömmigkeit und Wiedervergeltung, die Schatten vor Alters oder kürzlich Verstorbener zu besuchen, sie zu schildern, wie sie die ewigen Strafen litten, welche die göttliche Gerechtigkeit über sie verhängte; die Maske der Heuchelei Personen abzureißen, welche die Welt getäuscht und sich unverdiente Berühmtheit erworben; den guten Namen Anderer wiederherzustellen, denen Neid oder Bosheit keine Ruhe im Grabe ließ; den Schmerz eines bekümmerten Lebenden zu lindern, indem man ihm die Wonne des Beklagten zeigt, wenn er unter den Auserwählten frohlockt, oder seine ruhige Ergebung in sein Loos, wenn er unter den Verdammten ist. Eine erhebende Freude lag in dem Gedanken, die Schatten von Männern zu treffen, deren Name der Dichter mit Ehrfurcht und Begeisterung auszusprechen gewohnt war, mit denen zu reden, deren Tod die Welt mit bitteren und nutzlosen Klagen begleitet hatte, und die Thränen und Seufzer Anderer zu verhöhnen, die sein Mißgeschick gefördert oder verspottet hatten. Für eine nach Kenntniß heiß dürstende Seele lag eine wonnige Aufregung in der Erwartung, die unzugänglichsten Wahrheiten enthüllt zu sehen und befähigt zu sein, seine eigenen Vermuthungen unter den Menschen zu verbreiten, gleichsam bestätigt durch das, was er dort, wo aller Zweifel aufhört, vernommen. Er wird gehen, er wird sehen, er wird erkennen; er wird seinen langjährigen Durst an dem Brunnen der Wahrheit löschen und diese Wahrheit, indem er sie in alle magischen Reize der Poesie kleidet, zu einem Gesetz unter den Sterblichen machen. Betet nicht im Himmel ein Engel für ihn, wacht nicht die Liebe, der Traum seiner Kindheit, die heilige

Flamme, die er in seinem Herzen mit dem Eifer einer Vestalin bewahrt hat; wacht nicht Beatrice beständig über seinem Schicksal und leitet seinen Stern wie ein schützender Geist? Beatrice muß es sein, die von dem Ewigen sich die Gnade erbittet, die Schritte ihres Geliebten durch den Himmel zu geleiten; sie wird seine Lehrerin sein, nachdem Virgil ihn durch die Kreise des Abgrundes der Finsterniß und die Stufen des Fegefeuers hinaufgeführt hat. So war Dante's Plan und nie ergoß die Seele eines Mannes so sein ganzes Selbst in eine einzige Schöpfung. Alle politischen Leidenschaften des wandernden Ghibellinen, alle begeisterten Wonnen des Geliebten Beatrice's, alle tiefsten Abstractionen des gewiegten Gelehrten, seine ganze Zeit, sein ganzes Herz und seine ganze Seele fanden in einem Werke Platz; aber weil solche Einflüsse nicht zu gleicher Zeit mit derselben Kraft wirkten, athmen die verschiedenen Theile des Gedichtes auch einen verschiedenen Geist, je nachdem die Vorfälle in dem Leben des Dichters einer Seite seines Gemüthes das Uebergewicht über die andere gaben. Der erste Theil ist fast ganz der Politik gewidmet; er wurde in der ersten Aufregung der Verbannung geschrieben, als der Dichter bestrebt war, den Feinden seiner Sache Feinde zu schaffen. Ghibellinischer Groll und ghibellinische Rache nehmen ihn ganz in Anspruch, und während er mit immer wachsender Verachtung Florenz, Rom und Frankreich, die Guelphen, die Neri, Karl von Valois und Bonifaz den Achten angreift, rettet er den Ruhm von hundert Ghibellinen oder verbirgt in dem Staunen des Entsetzens und Mitleids ihre Verbrechen unter dem Schleier einer tiefen Theilnahme an ihren Leiden. Aber als er den Abgrund aller Schmerzen verlassen und den Anfang des Fegefeuerberges erreicht hat, da verbreitet sich über sein Gedicht eine selige Ruhe. Die Schatten, denen er begegnet, athmen Liebe und Verzeihung; sie verlangen weniger Nachrichten von den Lebenden zu vernehmen und senden nur Botschaften der Freude; das Herz wird leichter und froher mit den verschiedenen Schichten der Atmosphäre in den ansteigenden Regionen des Berges. Endlich naht sich ihm auf dem Gipfel, wohin er das irdische Paradies verlegt hat, Beatrice. Alles, was die menschliche Phantasie je geschaffen, erreicht nicht den Glanz und die Pracht, welche ihr Kommen verkünden. Ihr Geliebter hat sie gesehen, alle irdischen Erinnerungen haben ihn verlassen; seine Augen an ihre Augen gefesselt, beginnt er seinen Flug nach den Sphären, gezogen von ihren unsterblichen Blicken. Dort, während sie von Stern zu Stern schweben, liest Beatrice in der Seele ihres Geliebten wie in einem Spiegel alle Zweifel, welche ihn quälen; sie gibt ihm die Lösung aller Probleme über das System des Weltalls, über die Geheimnisse der Natur, über die Mysterien christlicher Offenbarung; und nachdem er so das ewige Licht in allen seinen Ausflüssen und Reflexen durchforscht, darf Dante seine Blicke auf den Mitelpunkt alles Lichtes wenden, wo er, geblendet, verwirrt und ohnmächtig niedersinkt und seinen Gegenstand aufgibt, als gestände er, daß selbst dem Genie Dante's eine Gränze gesteckt sei." Dem Angeführten füge ich noch Folgendes bei. Die göttliche Komödie (divina Commedia) — geschrieben in einer sich stets auf gleicher Höhe haltenden Sprache, in einem energischen und plastischen Styl, gedichtet in Dreireimen (Terzinen), hundert Gesänge enthaltend und in drei große Abschnitte: Hölle (Inferno), Fegefeuer (Purgatorio) und Paradies (Paradiso) zerfallend — die göttliche Komödie umfaßt sämmtliche epische, lyrische und didaktische Elemente der damaligen Poesie. Sie wächst aus dem Grundgedanken hervor, daß auch für die moderne Welt eine so festgefugte Lebenseinheit gefunden werden müsse, wie für die alte Welt bestanden, und gibt eine, zwar streng auf dem christlichen oder, wenn man will, auf dem katholischen Dogma beruhende, jedoch mit männlichstem Freimuth verknüpfte Anschauung des Verlaufs der menschheitlichen Geschicke. Man kann das Gedicht eine kolossale Allegorie nennen, allein der Umstand, daß Dante wohlbedächtig den historischen Faden nie fahren läßt und die Idee an das Factum

anknüpft, verhindert, daß seine Darstellung haltlos in der blauen Luft der metaphysischen Deutung schwebt, und wenn sein Werk mit Wahrheit als die Normaldichtung des Katholicismus bezeichnet worden, so darf dabei nicht vergessen werden, daß Dante's Katholicität durchgehends den reformatorischen Verjüngungstrieb in sich hegt und unausgesetzt auf das Ideal des Christenthums hinweist. Dieses Ideal, die welterlösende Liebe oder, wie er sich ausdrückt, die Liebe, die beweget Sonn' und Sterne (l'amor, che muove 'l sole e l'altre stelle), war das Princip von Dante's Denken und Dichten, und insofern seiner Ansicht zufolge das Drama der Weltgeschichte in dieses Ideal, in die Liebe, also in das Glück, sich auflösen mußte, gebührte seiner an rührend schönen, erhabenen und furchtbaren Einzelnheiten höchst reichen, in Composition und consequenter Ausführung durch und durch vollendeten, das Diesseits und Jenseits umspannenden Dichtung allerdings der Titel Komödie [1]).

[1]) Von dem männlichen Freimuth Dante's und der reformatorischen Kritik, welcher er die Gebrechen der Kirche und die Laster der Päpste unterwirft, finden sich bekanntlich zahlreiche Zeugnisse in der göttlichen Komödie. Eines der stärksten ist in der Aeußerung des Apostels Petrus (Parad. XXVII, 22—28) gegen den Papst enthalten:

Quegli, ch' usurpa in terra il luogo mio,
Il luogo mio, il luogo mio, che vaca
Nella presenza de figliuol di Dio,
Fatto ha del cimiterio mio cloaca
Del sangue e della puzza, onde 'l perservo,
Che cadde di quà sù, là giù si placa.

Was die einzelnen Schönheiten des großen Werkes betrifft, so sind dieselben vorzugsweise in der ersten Abtheilung (Inferno) zu suchen, welche an Kunstwerth die beiden folgenden überhaupt weit übertrifft, weil hier, mit Ruth zu sprechen, „das rein Menschliche mit seinen Leidenschaften herrscht." Gleich am Eingang frappirt uns die erhabene Aufschrift der Höllenpforte:

Per me si va nella città dolente:
Per me si va nell' eterno dolore;
Per me si va per la perduta gente.
Giustizia mosse il mio alto fattore:
Fecemi la divina potestate,
La somma sapienza, e 'l primo amore.
Dinanzi a me non fur cose create,
Se non eterne, ed io eterno duro:
Lasciate ogni speranza voi ch' entrate.

Von hinreißend elegischer Wirkung ist die Stelle, wo der Dichter mit den Schatten des unglücklichen Liebespaares Paolo Malatesta und Francesca von Rimini zusammentrifft (Inferno V, 78—142) und ihm die Letztere ihre trauervolle Geschichte erzählt, mit den Worten schließend:

— — — Nessun maggior dolore,
Che ricordarsi del tempo felice
Nella miseria. —
Noi leggiavamo un giorno, per diletto,
Di Lancilotto, come amor lo strinse:
Soli eravamo, e senza alcun sospetto.
Per più fiate gli occhi ci sospinse
Quella lettura, e scolorocci 'l viso:
Ma solo un punto fu quel, che ci vinse.
Quando leggemmo il disiato riso,
Esser baciato da cotanto amante;
Questi, che mai da me non fia diviso,
La bocca mi baciò tutto tremante:
Galeotto fu il libro, e chi lo scrisse:
Quel giorno più non vi legemmo avante.

Einen furchtbaren Contrast zu dieser lieblichen Episode bildet die von Ugolino della Gherardesca (Inferno XXXIII,), ein Nachtstück von markerschütternder Energie, dem an Schrecklichkeit nicht einmal die gigantische Phantastik, womit (Inferno XXXIV,) die Erscheinung Satans dargestellt wird, nahekommt. Außerdem ist im Bereich der Hölle besonders noch auf die

Dante's Werk steht einsam in der italischen Literatur, denn daß es einen gewissen Bonifazio degli Uberti zu ungeschickter Nachahmung reizte, ist von keinem Belang. Die Geistesrichtung des großen Mannes entbehrte allzusehr des Zusammenhangs mit der Organisation seines Volkes, um auf die literarische Thätigkeit desselben von nachhaltigem, ja auch nur von vorübergehendem Einfluß sein zu können, weßwegen seine Wirksamkeit durch die seiner zwei berühmten, aber weit weniger begabten Nachfolger Petrarca und Boccaccio so sehr überflügelt wurde. Nicht als ob diese nationaler gewesen wären, durchaus nicht, ihre Poesie wurde in unverhältnißmäßig höherem Grade, als die Dante's, durch die Fremde, durch die Nachbildung und bloße Italisirung ausländischer Muster alter und neuer Zeit bestimmt — wie denn der Verlauf der italischen Literatur überhaupt von fremden Einflüssen durchweg abhängig erscheint, da ihr die innere Nothwen-

---

sinnige Schilderung der Glücksgöttin (VII, 73—97) hinzuweisen, sowie auf die Begegnung mit Farinata degli Uberti, dem edlen Ghibellinen, dessen Stolz auch unter den Höllenqualen sich selbst gleich bleibt, „come avesse lo 'nferno in gran dispitto“ mit Cavalcante Cavalcanti (X,) und mit Pier delle Vigne (XIII, 28—109), welcher „beide Schlüssel zum Herzen Friedrich's II. besaß.“ In den Gesängen des Fegefeuers sind als ästhetisch wirksam hervorzuheben die Zusammenkunft mit dem Sänger Casella (II, 76—118), der Dante's wegmüde Seele durch Anstimmung der Canzone des Dichters „Amor che nella mente mi ragiona„ erquickt, dann die Beschreibung, welche Buonconte (V, 94—129) von seinem Tode in der Schlacht bei Campaldino entwirft, ferner die Apostrophe an Italien und Florenz (VI, 76 bis 151), in welche die Vaterlandsliebe zornvolle und wehmüthige Töne mischt: Ahi serva Italia, di dolore ostello, nave senza nocchiero in gran tempesta, non donna di provincie, ma bordello! etc. endlich die Erscheinung Beatrice's (XXX,):

> Cosi dentro una nuvola di fiori,
> Che dalle mani angeliche saliva,
> E ricadeva giù dentro e di fuori,
> Sovra candido vel, cinta d'oliva,
> Donna m'apparve, sotto verde manto,
> Vestita di color di fiamma viva.
> E lo spirito mio, che già cotanto
> Tempo era stato con la sua presenza,
> Non era di stupor tremando affranto,
> Sanza degli occhi aver più conoscenza,
> Per occulta virtù, che da lei mosse,
> D'antico amor sentì la gran potenza.

Am spärlichsten sind die reinpoetischen Schönheiten in dem dritten Theile (Paradiso), wo Einem die Unmöglichkeit, den dünnen metaphysischen Stoff plastisch zu gestalten, auf Schritt und Tritt begegnet. Die phantasievollsten Bilder und ergreifendsten Episoden sind hier das stralende Crucifix, welches von den Seelen edler Kreuzfahrer gebildet wird (XIV,), das herrliche Gemälde, welches Dante's Ahn Cacciaguida von den florentinischen Zuständen früherer Zeit entwirft (XV, 97—135), sodann die Schilderung des Unglücks der Verbannung (XVII, 46—100) und zuletzt die Beschreibung der Himmelsrose (XXX und XXXI,), wo sich Dante's Einbildungskraft noch einmal glanzvoll bewährt. — Dante muß mehr als irgend ein anderer Dichter im engsten Zusammenhang mit der Geschichte und der Bildung seiner Zeit betrachtet werden; von derselben losgelöst, wird er abstrus, unverständlich und ungenießbar. Für uns Moderne gehört, die „Dantepietisten“ mögen sagen, was sie wollen, große Selbstüberwindung dazu, das scholastische Labyrinth der göttlichen Komödie ganz zu durchwandern. Abgesehen von Einzelnheiten, die unser Gefühl empören, wie z. B. wenn der Dichter den Kaiser Friedrich II. in der Hölle schmoren läßt oder Brutus und Cassius in dem dreimäuligen Rachen des Höllenkönigs mit Judas Ischariot zusammenkoppelt, liegt uns die Dante'sche Weltanschauung so ferne, daß das aus derselben hervorgegangene Werk als Ganzes für uns weit mehr historischen, als dichterischen Werth hat. Die erste Originalausgabe der divina Commedia erschien zu Foligno 1472, eine Ausgabe der sämmtlichen Werke Dante's zu Venedig 1757. Die göttliche Komödie wurde metrisch verdeutscht von Kannegießer, Streckfuß, Kopisch, Philalethes (König Johann von Sachsen), und Bernd von Guseck. Die vita nuova übersetzte Förster, die lyrischen Gedichte Kannegießer und Witte, die prosaischen Schriften Kannegießer. Zu vergl. Wegele, Dante's Leben und Werke 1852; Nordmann, Dante's Zeitalter 1852; Schlosser, Studien über Dante 1856; Floto, Dante, sein Leben und seine Werke 1857.

bigkeit und der organische Wuchs abgeht und sie nicht naturgemäß die Volkssage und das Volksleben zur Amme hatte, sondern mit gelehrten Decocten künstlich aufgenährt wurde: allein Petrarca und Boccaccio wußten sich dem Nationalcharakter zu accomodiren, statt demselben, wie Dante gethan, zu opponiren, sie verstanden seine Schwächen, besonders die Scheu vor anstrengender Denkthätigkeit, die Eigenheit, auch im geistigen Gebiete nur mühelose Genüsse zu fordern, so trefflich zu benützen, daß sie sich für immer in das Ohr und das Herz ihrer Landsleute einschmeichelten und unter denselben ihren Geschmack zu einem bleibenden machten.

Francesco Petrarca wurde am 10. Juli 1304 als Sohn florentinischer Eltern, die mit Dante zugleich aus der Vaterstadt verbannt wurden, zu Arezzo geboren. Sehr jung noch folgte er seinem Vater nach Avignon, wohin die Päpste seit 1305 ihre Residenz verlegt hatten, damit „die Welt noch etwas Verderbteres sehen sollte als den Hof von Rom, nämlich den Hof von Avignon.“ Hier, sowie später zu Montpellier und Bologna, machte Petrarca seine Studien, vertauschte aber die Rechtswissenschaft, zu der ihn sein Vater bestimmt, bald mit dem Studium der römischen Dichter und Redner und fühlte sein poetisches Talent besonders während seines Aufenthalts in Montpellier erwachen. Die Gesänge der Troubadours, die er in der Heimat derselben vernahm, übten auf sein durchaus bloß empfängliches, weibliches Naturel einen unwiderstehlichen Einfluß und seine ausschweifende, wahrhaft weibische Eitelkeit mußte sich von der Vorstellung gekitzelt fühlen, durch Geistesreichthum, feinere Bildung und größere Formvollendung die Liederkunst der Provenzalen in Schatten zu stellen und für Italien der Chorführer des Minnegesangs zu werden. Dieß wurde er denn auch, aber höher trug ihn seine Begabung nicht und er übertraf seine provenzalischen Vorbilder keineswegs an Phantasie und Großsinnigkeit — an die kriegerische Begeisterung eines Bertran de Born und an den kühnen Freiheitseifer eines Peire Cardinal reicht er bei Weitem nicht hinan — sondern nur an verfeinerter Gefühlssophistik, an Gelehrsamkeit und Geschmack, an sprachlicher Glätte und metrischer Vollendung. Die sprachliche Virtuosität hatte er sich besonders während seines Aufenthalts zu Bologna erworben, von wo er 1326 nach Avignon zurückkehrte, um, durch den Tod seines Vaters oder vielmehr durch die Schlechtigkeit der Testamentsvollstrecker ziemlich mittellos geworden, in den geistlichen Stand zu treten. Dies war in der schwelgerischen Papststadt kein Hinderniß, sondern eher eine Förderung des Lebensgenusses, und Petrarca, den seine liebenswürdige Persönlichkeit wie sein poetisches Talent überall zu einem gerngesehenen Gaste machten, stürzte sich demzufolge begierig in den Strudel der Ueppigkeit von Avignon. Im folgenden Jahre lernte er die durch ihn weltberühmt gewordene Laura, die Gattin des Hugo de Sade, kennen, welche er fortan einundzwanzig Jahre hindurch liebte oder wenigstens besang, denn man weiß nicht recht, wie man mit dieser Liebe daran ist, und ist sehr versucht, sie mehr für eine Sache des Kopfes als des Herzens und der Sinne, mehr für einen willkommenen Gegenstand der Troubadourkunst und der provenzalischen Minnesubtilität als für eine echte und wahre Leidenschaft zu halten. Von nun an verstrich Petrarca's Leben unter höfischen Zerstreuungen und diplomatischen und gelehrten Reisen, welche mit kurzen Perioden träumerischer Zurückgezogenheit (zu Vaucluse bei Avignon und auf einer Villa unweit Mailand) wechselten. Sein Ansehen und Ruhm als Gelehrter und Poet war gränzenlos unter seinen Zeitgenossen. Ihm zu Ehren wurde die antike Dichterkrönung wieder hergestellt und er ward am 8. April 1341 unter dem Zuströmen einer zahllosen Menge auf dem Capitol zu Rom durch den Senator Orso dell' Anguillara feierlich als dichterischer Triumphator gekrönt; Kaiser und Könige, Päpste und Cardinäle horchten seinem Worte und buhlten um seine Freundschaft,

und während die Tyrannen Oberitaliens stolz darauf waren, ihn als Gast in ihren Palästen bewirthen zu können, empfing ihn die Republik Venedig als „den Vertreter einer höheren Macht, als das oberste Haupt, als den Dogen der Wissenschaften“ und erwies ihm die höchsten Ehren des Staates. Uebersättigt von Genüssen des Ruhmes zog er sich endlich in die Einsamkeit der euganeischen Berge nach Arqua zurück, wo er am 18. Juli 1374 den Tod des Gelehrten starb, indem den über einen Folianten Hingebeugten ein Schlagfluß überraschte. Petrarca's nationallitterarische Bedeutung beruht auf seinem Liederbuch (Canzoniere), welches seine Canzonen, Sonette (— das Sonett wurde von da ab die populärste poetische Form Italiens), Sestinen, Ballaten, Madrigale unter dem einfachen Titel „Rime“ enthält und für die italische Lyrik in eben dem Grade fast ausschließlich tonangebend geworden ist, als es überhaupt für alle Zeit zu einem poetischen Canon der Liebesschwärmerei wurde, da es, wenige patriotische Oden ausgenommen, durchgehends mit der Liebe sich beschäftigt. Sämmtliche späteren Sonettisten und Laurettisten haben sich daraus Gedanken, Farben und Bilder geholt. Und dennoch lebt und webt, klagt und jauchzt hier nicht die Liebe selbst, sondern präsentirt sich nur die, allerdings verlockend ausstaffirte, Reflexion über die Liebe. Mit welchem Glanz, mit welcher duftenden Blumenfülle der Dichter auch seine Laura umkleidet, wie viel kostbaren äußerlichen Schmuck er auch auf und um sein Ideal gehäuft hat, im Grunde vermochte er demselben dennoch keinen schöpferischen Odem einzuhauchen, und weil sich ihm innerlichst das Gefühl aufdringen mochte, seine ganze in Tönen und Düften schwelgende Liebespoesie sei eigentlich doch bloß eine Spielerei[1]), konnte er auch in den Irrthum verfallen, sein längst vergessenes, in lateinischer Sprache abgefaßtes Heldengedicht „Africa“ müsse ihm die Unsterblichkeit sichern. Petrarca's ganzes Wesen zeigt, wie im Leben, so auch im Dichten etwas Hohles, Mark- und Charakterloses; es fehlt ihm die rechte Zeugungskraft, die selbstständige Schöpfungslust; er bedarf stets eines Rück- und Anhalts, eines Musters, er empfängt und glaubt dann im Empfangen zu zeugen, wie alle die dem seinen verwandten mannweiblichen Talente: in der Jugend ahmt er die französische Minnepoesie nach, im Alter wendet er sich zur Allegorie Dante's, dessen Ruhm er übrigens mit scheelen Augen ansah, und dichtet in Terzinen seine sechs allegorischen Visionen, Triumphe (Trionfi) betitelt, von der Liebe, von der

---

[1]) Petrarca äußert in einem Briefe seines Alters über seine „Reime“ Folgendes: „Ich pflegte mich in meiner Jugend nach Vaucluse zurückzuziehen, in der Hoffnung, unter diesen frischen Schatten den Brand der Liebe zu lindern; das Heilmittel selbst verwandelte sich mir in Gift. Das Feuer, das ich mitgenommen hatte, entzündete sich dort wieder, und da in dieser öden Einsamkeit Niemand war, der es mir löschen half, so ward es immer ungestümer. So erfüllte ich, um es zu bändigen, umherziehend die Thäler und den Himmel mit meinen Klageliedern, welche jedoch Manchen lieblich schienen. So entstanden meine jugendlichen italienischen Gedichte, über welche ich jetzt Reue und Schamröthe empfinde, welche aber doch bei Allen, die an demselben Uebel leiden, im höchsten Grade beliebt sind.“ Diese Aeußerung documentirt, meiner Ansicht nach, nicht minder die Unsicherheit und Unklarheit Petrarca's hinsichtlich seiner poetischen Bestrebungen als seine bekannte Eitelkeit. Diese Eitelkeit war es auch, welche ihn bestimmte, das Hauptgewicht auf seine lateinischen Arbeiten zu legen, denn das Latein war ja damals die Universalsprache der Gelehrten und Latein schreibend durfte er sich demnach schmeicheln, weltberühmt zu werden, während seine Gedichte in einer Vulgarsprache seinen Ruhm auf Italien beschränkten. Außer seinem Epos Africa, das den dritten punischen Krieg zur Grundlage hat und die altrömische Herrlichkeit feiert, hat er in lateinischer Sprache noch geschrieben: De remediis utriusque fortunae — Rerum memorandarum libri IV, — Vitae virorum illustrium — De vita solitaria — De otio religiosorum — De republica optime administranda — Eclogae, eine Menge Episteln u. s. f. Die erste vollständige Ausgabe seiner Werke erschien zu Basel 1581. Vollständige metrische Verdeutschungen seiner Reime und Triumphe besitzen wir drei: die erste von Karl Förster (Leipzig 1833, 2. Aufl.), die zweite von Kekule und Biegeleben (Stuttgart 1845), die dritte von Wilhelm Krigar, Berl. 1855.

Menschheit, vom Tod, vom Ruhm, von der Zeit, von der Gottheit, ein Werk, in welchem sich zwar, wie in Allem, was Petrarca schrieb, einzelne poetische Züge und edle Gedanken finden, das aber als Ganzes, bei gänzlichem Mangel plastischer Gestaltung, seinem Vorbilde nicht entfernt nahekommt und ungenießbar frostig ist. So beschaffen kann Petrarca's Poesie vor dem Richterstuhle der Nachwelt um so weniger große Anerkennung finden, als sie es hauptsächlich war, die der übeln Eigenschaft der Italiener, den Schein für das Wesen, die Form für den Geist, die Manier für Ursprünglichkeit zu nehmen, auch auf dem ästhetischen Gebiet großen Vorschub leistete; alle Achtung dagegen verdienen seine beredten Bemühungen um das Heil und den Frieden seines Vaterlandes, dessen Zerrissenheit und Unglück er innig mitfühlte, obgleich er sich zum Freund und Gast der Verursächer dieser Zerrissenheit, dieses Unglücks, der verworfendsten Päpste und abscheulichsten Despoten erniedrigte und ihm auch hier, wie in der Dichtkunst, die erste Tugend des Mannes, der Charakter, abging[1]). Höchst ehrenwerth war ferner seine unausgesetzte Mühwaltung für das Studium des classischen Alterthums und seiner großen Autoren. Hier fiel seine Thätigkeit mit der gleichartigen seines Zeitgenossen und Freundes Boccaccio zusammen. Was Petrarca für die Wiedererweckung und Kenntniß der römischen Literatur that, das that Boccaccio für die griechische, und wir können uns heutzutage kaum eine Vorstellung machen von der rastlosen Sorge und Anstrengung, welche dieses Unternehmen erforderte, von den Hemmungen und Hindernissen, welche bei der herrschenden Unwissenheit, dem Aufstöbern, Sammeln, Kaufen, Abschreiben und Verbreiten der classischen Manuscripte entgegenstanden. Einmal hatte Petrarca auf einer seiner Reisen zu Lüttich einen alten Codex von Cicero's Schrift De officiis entdeckt, aber er vermochte in dieser damals so volkreichen, blühenden und reichen Stadt Niemand aufzutreiben, der ihm hätte das Manuscript abschreiben können, und als er sich deßhalb entschloß, selber den Abschreiber zu machen, konnte er nur mit äußerster Noth eine Flüssigkeit erlangen, welche einigermaßen der Dinte ähnlich sah. Ein andermal kam Boccaccio auf einer seiner gelehrten Entdeckungsreisen nach dem Kloster Montecasino, welches als ein Asyl der Wissenschaft berühmt war, und fragte nach den Manuscripten von Werken des Alterthums, die der Sage nach in der Klosterbibliothek aufbewahrt wurden. Da führte man ihn vermittelst einer Leiter auf einen fensterlosen Speicher, wo in einem verworrenen Haufen unter Staub und Geröll, dem Unwetter und den Ratten preisgegeben, jene köstlichen Rollen lagen, „die so viel zu lehren hatten“ und die man nur als Schreibmaterial gebrauchte, indem man über Homer's Gesänge oder Platon's Gespräche unsinnige Legenden oder scholastisch wahnwitzige Abhandlungen von der unbefleckten Empfängniß Maria's und andern derartigen Blödsinn hinschrieb. Wenn bei ihren gemeinschaftlichen Ausgrabungen der classischen Schriftschätze Petrarca durch seine sorgenfreie ökonomische Stellung, durch Gönnerschaften und einflußreiche Verbindungen aller Art mächtig unterstützt wurde, so war Boccaccio mehr auf seinen persönlichen Fleiß angewiesen: von jenem wird berichtet, daß er beständig einige Sekretäre mit Abschreiben alter Manuscripte beschäftigte, von diesem, daß er Terenz, Livius, Cicero, Tacitus, Boëthius und den Homer sogar mehrmals mit eigener Hand abschrieb. Für seine Einführung des Studiums der Hellenen kann man

[1]) Diese Charakterlosigkeit Petrarca's prägt sich besonders deutlich in seinem Verhältniß zu den Colonna's und zu Cola Rienzi aus. Er war mit den Colonna's, den mächtigsten der gewissenlosen und tyrannischen römischen Barone, durch Freundschaft und Dankbarkeit eng verbunden, förderte aber, allerdings von edlem Triebe bewegt, dennoch die demokratischen Bestrebungen Rienzi's, des letzten Tribunen (Hope of Italy und the last of Romans nennt ihn Byron), der die römische Republik herzustellen unternahm und demzufolge die Colonna's austrieb, auf's Angelegentlichste durch Wort und Schrift.

Boccaccio nicht genug dankbar sein. Er brachte es dahin, daß die florentinische Republik einen Lehrstuhl für die griechische Sprache errichtete, auf welchen Leontios Pilatus berufen wurde, einer der ersten jener Grammatiker, die aus Byzanz nach Italien kamen. Boccaccio ward sein erster Schüler und unternahm mit seiner Hilfe eine lateinische Uebersetzung des Homer, wodurch die heilsame Bekanntschaft mit dem Vater der Dichtkunst mächtig gefördert wurde. Wie wohlthätig aber auch die wiedererwachten classischen Studien auf die beginnende Bildung einwirkten, wie viel sie zur Aufhellung der mittelalterlichen Finsterniß beitrugen, so darf doch auch der Nachtheil nicht verschwiegen werden, den sie auf der andern Seite der italischen Literatur zufügten. Der nachahmende Charakter derselben, durch die Einführung der provenzalischen Lyrik begründet, ward nämlich durch die bald gäng und gebe gewordene Nachbildung der Alten, besonders der Römer, dergestalt befestigt, daß in der höheren Poesie gar kein originaler Ton mehr aufkommen konnte, daß das Heil derselben hauptsächlich in die Form gesetzt und die literarische Entwicklung überhaupt von der Gelehrsamkeit und Scholastik und von der einmal zu stereotyper Geltung gelangten Geschmacksrichtung einzelner Talente abhängig wurde. Die nachtheiligen Folgen hievon zeigt uns schon Boccaccio. Er, der poetisch viel reicher gestimmt war als Petrarca, ließ sich von dem classischen Ansehen, welches die manierirte Lyrik seines Vorgängers schnell erlangt hatte, so sehr bestimmen, daß er sein Genie daran verschwendete, eine willkürliche Verbindung der Romantik der Troubadours mit antiken Elementen herzustellen, und nur in einem seiner Werke, freilich dem besten, im Dekameron, seinem echtitalischen Naturell freien Lauf ließ.

Giovanni Boccaccio wurde 1313 zu Paris von einer französischen Mutter einem florentinischen Kaufmann aus Certaldo geboren. Ein Kind der Liebe, rechtfertigte er vollkommen die gute Meinung, welche man von geistigen Vorzügen der Kinder der Liebe zu hegen pflegt. Frühzeitig kam er nach Florenz, wo er Unterricht erhielt und schon im Alter von sieben Jahren sein Talent und seine Neigung zur Poesie an den Tag legte. Allein sein Vater wollte keinen Poeten in ihm sehen, sondern einen Kaufmann aus ihm machen und gab ihn demzufolge einem Geschäftsfreund in die Lehre, der ihn mit nach Paris nahm. Hier und später wieder in der Heimat, wohin er als unbrauchbar zurückgeschickt worden war, quälte er sich nun bis in sein zwanzigstes Jahr zwischen den Anforderungen eines aufgenöthigten Berufs und dem Drange seines Geistes nach Bildung und Bethätigung seiner Kräfte herum, bis er endlich dem Vater die Erlaubniß abrang, sich den Wissenschaften widmen zu dürfen. Zu diesem Ende ging er nach Neapel, wo er eifrigst die classischen Autoren, wie nicht minder Dante studirte, dessen großes Gedicht, wie er sagt, das erste Licht war, das seine Seele traf. Auch seine Bekanntschaft und Freundschaft mit Petrarca knüpfte sich in Neapel an, wohin der letztere auf der Reise zu seiner Krönung auf dem Capitol gekommen. Die Studien, wenn gleich eifrigst betrieben, hinderten den heißblütigen jungen Mann nicht, sein genußfreudiges Naturell in bunt wechselnden Liebesabenteuern walten zu lassen. Noch schlief aber sein Genius und erst die glühende und echte Leidenschaft, welche ihm Donna Maria, eine natürliche Tochter des Königs Robert aus dem Hause Anjou, einflößte, weckte seine Poesie. Donna Maria war verheiratet wie Petrarca's Laura, allein dieser Umstand gab dem Verhältniß des Dichters zu ihr nur einen poetischen Reiz mehr. Zur Verherrlichung seiner Liebe und seiner Geliebten dichtete Boccaccio den Roman „Fiammetta“, in welchem der Heldin Fiammetta, d. i. Maria, die Erzählung des Verlaufs ihrer Liebe zu Panfilo d. i. Boccaccio in den Mund gelegt wird, eine Erzählung voll südlicher Glut und Naturwahrheit, die nur durch das leidige Hin-

einmischen antiker Mythologie und Heroologie gestört wird; ferner den Roman „Filicopo“, ein wunderliches Product, in welchem der romantische Apparat der französischen Ritterromane auf eine oft geradezu burlesk wirkende Weise mit heidnischer Götterlehre und christlicher Hierarchie (der Papst erscheint z. B. als Vicar der Juno) zusammengerührt ist; endlich das Epos „die Teseide (la Teseide)“, die Abenteuer der beiden thebanischen Königssöhne Arcita und Palemone und ihre Liebe zu der Amazone Emilia erzählend, ebenfalls zwischen antiken Reminiscenzen und der Romantik schwankend, aber wichtig durch die Form, die achtzeilige Stanze (ottave rime), als deren Erfinder oder wenigstens Vervollkommner Boccaccio hier erscheint und die seither das heroische Versmaß der Italiener geblieben ist. Fiammetta zugeeignet ist auch ein zweites Epos unseres Dichters, „Filostrato“, eine Episode aus dem trojanischen Kriege behandelnd, ebenfalls in Achtzeilern. Geben diese Werke, wie auch das Schäfergedicht „Ameto“ und die erotische Allegorie „Ninfale Fiesolano“, Zeugniß von dem edlen Aufschwunge, den Boccaccio in der Knechtschaft Amors („in servigio d'Amore“), in welcher er von Kindesbeinen auf gestanden zu haben bekennt, genommen, so beweist seine Satire „Corbacchio oder il labirinto d'amore“, welche er schrieb, um sich von einer niedrigen Leidenschaft (amore carnale, nennt er sie) zu heilen, daß der Dichter mitunter tief genug von der idealen Höhe herabgeglitten. Es gab damals in Neapel Gelegenheit genug dazu. Auf König Robert folgte seine galante Enkelin Johanna, die Maria Stuart Italien's, und Boccaccio hatte Nichts dagegen, an ihrem Hofe die Rolle des Troubadour zu spielen. In diesem glänzenden und üppigen Kreise soll er zu allgemeinem Ergötzen die Novellen vorgelesen haben, welche nachmals im Dekameron vereinigt wurden. Der 1350 erfolgte Tod seines Vaters rief ihn nach Florenz zurück, und da sein Ruf als Gelehrter inzwischen groß geworden, nahm die Republik der Sitte der Zeit gemäß seine Dienste für den Staat in Anspruch und übertrug ihm mehrere Gesandtschaften. Außerdem war er für Begründung wissenschaftlicher Institute und für die Förderung der classischen Studien, wie schon oben erwähnt worden, außerordentlich thätig. Ein seltsames Begebniß, das, wenn es in seine früheren Jahre gefallen, das Dekameron sicherlich um eine köstliche Geschichte reicher gemacht hätte, führte um diese Zeit einen Wendepunkt in seinem Leben herbei. Die Bekanntmachung des genannten Novellenbuches, in welchem Witz und Satire hauptsächlich auf Kosten der Pfaffheit geübt wird, hatte das Wespennest der Klöster aufgerührt und man beschloß, dem Dichter zu Leibe zu gehen, aber mit List. Eines Tages erschien ein Karthäusermönch, Namens Ciani, bei Boccaccio und verkündete diesem, daß ihm Pietro Petroni, ein Mönch seines Ordens, der unlängst im Geruche der Heiligkeit gestorben, auf seinem Todbette unter dem Siegel des Beichtgeheimnisses anvertraut habe, es erwarte den Dichter ein tragisches und nahes Ende, so derselbe nicht von seiner ärgerlichen Schriftstellerei ablasse. Dieses Urtheil habe der verklärte Verstorbene in den Visionen seines Todeskampfes auf dem Antlitz des Erlösers gelesen, auf dessen Stirne alles Vergangene, Gegenwärtige und Künftige geschrieben stehe. Er, der Bote, sei mit dem nämlichen Auftrage an alle lebenden Freigeister, worunter auch Petrarca, versehen. Diese Posse hatte merkwürdiger Weise Erfolg. Der gealterte Schalk ließ sich kirren, ging in sich, trat sogar in den Priesterstand, studirte die Theologie und zog sich in sein väterliches Haus nach Certaldo zurück, wo er, unbelästigt von der in Florenz ausgebrochenen Pest und den Kriegstrübsalen, seine gelehrten Arbeiten wieder vornahm und seine lateinischen Bücher schrieb [1]). Seine Muße währte, nur von einigen Gesandtschafts-

[1]) De genealogia deorum. — De montium, lacuum, fluviorum, stagnorum et marium nominibus. — De casibus virorum et feminarum illustrium. — De claris mulieribus.

reisen und einem letzten Ausflug nach Neapel unterbrochen, bis 1373, wo ihn die florentinische Republik mit dem ehrenvollen Auftrage betraute, zu Florenz über die göttliche Komödie öffentliche Vorträge zu halten. Zur Errichtung des hiefür bestimmten Lehrstuhls hatte Boccaccio's Lebensbeschreibung Dante's (Vita di Dante) angeregt, wie man ihm auch einen, freilich unvollendeten, Commentar über das Werk Alighieri's (Commentario alla commedia di Dante) verdankt. Der schmerzliche Eindruck, den die Botschaft vom Tode seines Freundes Petrarca auf ihn übte, war die Ursache einer zehrenden Krankheit, von welcher er nicht mehr genaß. Im Vorgefühle baldigen Endes ging er wieder nach Certaldo heim und starb daselbst am 21. Dezember 1375. Das Werk, durch welches er sich als dritter Begründer der italischen Literatur zu Dante und Petrarca stellt und durch welches er der Vater und Erzieher der italischen Prosa geworden, ist sein Novellenbuch il Decamerone (zusammengesetzt aus dem griechischen δέκα, zehn, und ἡμέρα, Tag), so betitelt, weil es in zehn Tage und jeder Tag in zehn Novellen eingetheilt ist. In diesem Werke erscheint die Novelle bereits auf der Höhe ihrer Ausbildung, und da sie eines Theils neben der Sonettlyrik weitaus die charakteristischste Dichtungsgattung der Italiener ist, anderntheils für die moderne Literatur im Allgemeinen sehr wichtig geworden, so wollen wir die hier gebotene Gelegenheit benützen, um einen raschen Blick auf die Entwicklungsgeschichte dieser poetischen Gattung zu werfen.

Wir fanden das Wort Novelle (novas) als Kunstausdruck schon bei den Provenzalen, wo ein erzählendes, auch wohl ein religiöses und didaktisches Gedicht damit bezeichnet wurde; in Nordfrankreich war dann die Novellenform mehr zur Erzählung in unserm Sinne benützt worden (Fabliaux ou Contes) und so auch in Italien, wohin sie mit den französischen Heldensagen und Epen zugleich kam. Die Italiener eigneten sich diese poetische Gattung, welche so ganz ihrem Hange, zu fabeln, zu phantasiren, zu erzählen und sich erzählen zu lassen, entsprach, welche für die pathetische Erzählung wie für den Schwank, für den lehrhaften Ernst wie für die Bagatelle, für den gutmüthigen Spaß wie für die beißendste Satire eine gleich bereitwillige und, was von Bedeutung, ohne große Anstrengung zu handhabende Form abgab, mit großer Leichtigkeit und schönstem Erfolg an. Fragt man nach der ältesten Quelle der Novellestik, so wird man zuvörderst auf den alten Orient, auf das indische Fabelbuch Hitopadesa zurückweisen müssen, welches in die meisten morgenländischen Sprachen übergegangen und im 13. Jahrhundert durch eine lateinische Version auch den Europäern zugänglich geworden war. Nächst dem Hitopadesa ist die Geschichte von den sieben weisen Meistern, ursprünglich ebenfalls orientalisch und in der altfranzösischen Literatur durch einen metrischen Roman vertreten (Li Romans des sept sages), auf die moderne Novellistik einflußreich gewesen [1]); ferner die aus arabischen Quellen geflossenen,

---

Eclogae. — Boccaccio's schwächstes Werk ist seine „Liebesvision (l'amorosa visione), eine monotone, augenscheinlich durch die Trionfi Petrarca's veranlaßte Allegorie in Terzinen.

[1]) Das Buch von den sieben weisen Meistern enthält verschiedene Erzählungen, die durch folgenden Rahmen zusammengehalten werden. Ein Kaiser übergibt sieben weisen Männern seinen Sohn zur Erziehung. Nachdem diese vollendet, bringen die Weisen den Prinzen zu seinem Vater zurück, entdecken jedoch vermöge ihres magischen Wissens, daß das Leben ihres Zöglings in Gefahr sei, so er nicht eine bestimmte Zeit lang das strengste Stillschweigen beobachte. Der Prinz thut dies, erregt aber dadurch den Zorn seines Vaters. Eine der Gemahlinnen desselben macht sich anheischig, die Ursache dieses Schweigens zu erforschen, will aber bei der Zusammenkunft mit dem Prinzen diesen verführen. Aus Abscheu darüber vergißt der Prinz die Vorschrift seiner Lehrer, bricht sein Schweigen und überhäuft die Versucherin mit Vorwürfen. Um sich zu rächen, macht die Verschmähte den Kaiser glauben, sein Sohn habe ihr Gewalt anthun wollen. Der Kaiser will seinen Sohn hinrichten lassen und wird in diesem Entschlusse durch geschickt bezogene Erzählungen seiner Gemahlin noch mehr bestärkt. Allein jeder der sieben Weisen erzählt eine wirksame Gegengeschichte. Darüber ver-

didaktisch gefärbten Erzählungen der Disciplina clericalis des Petrus Alfonsus, eines spanischen Juden, der 1106 zum Christenthum übertrat; ferner die unter dem Titel Gesta Romanorum cum applicationibus moralisatis ac mysticis (herausg. v. Keller, deutsch v. Gräße) bekannte chaotische Sammlung von Geschichten aus der Römerzeit, Märchen der Araber, christlichen Legenden, Sittenzügen aus der Zeit der Völkerwanderung und Anekdoten aller Art aus dem mittelalterlichen Leben; endlich die Fabliaux-Dichtung der nordfranzösischen Trouvères, aus welcher die italischen Novellisten im weitesten Umfange und mit größter Vorliebe schöpften. Dieß beweist schon die älteste Novellensammlung der Italiener, „das Hundert alter Novellen (Cento novelle antiche)", gegen das Ende des 13. Jahrhunderts von verschiedenen unbekannten Dichtern verfaßt mit Benützung von Anekdoten des Alterthums, dann des Petrus Alfonsus, der römischen Gesten, arabischer Märchen, französischer Ritterromane, italischer Chroniken, vor Allem aber mit Zugrundlegung französischer Fabliaux.

Diese dienten dann gleichermaßen dem Boccaccio, der die italische Novelle aus ihren rohen Anfängen zu kunstmäßiger Vollendung führte, zu einer oft und gern aufgesuchten Fundgrube für sein Dekameron, das übrigens auch von der ursprünglichen Erfindungsgabe seines Verfassers zeugt. Schon der Rahmen, welcher das bunte novellistische Mosaikgemälde umspannt, ist äußerst poetisch. Sieben junge, schöne und gescheidte Mädchen und drei Jünglinge entweichen vor der schrecklichen Pest, welche 1348 Florenz verheerte, auf ein einsames Landgut, wo ihnen die Tage unter anmuthigen Beschäftigungen und Genüssen der Liebe und Freundschaft verstreichen, während sich an den Abenden die ganze Gesellschaft versammelt und jedes Mitglied derselben eine Novelle erzählen muß. Diesen Erzählungen geht einleitend die Beschreibung der Pest voraus, welche durch ihre furchtbare Anschaulichkeit einen höchst wirksamen Contrast zu der hellfarbigen Schilderei der nachfolgenden novellistischen Gemälde hervorbringt. Die Mannigfaltigkeit dieser Gemälde ist außerordentlich groß. Die Darstellung edler, zarter und rührender Züge und Gefühle wechselt mit den muthwilligsten Detail's der Sittenverderbniß jener Zeit, eine Fülle feinster Maximen und Lebensregeln mit der nachdrücklichsten Satire. Der Geißelschlag derselben trifft besonders die Geistlichkeit, deren Geilheit und Heuchelei mit den grellsten, aber immer komisch gruppirten Farben gemalt wird. „Boccaccio", sagt ein Italiener, „versammelt in einem Buche die Tugenden und Laster des Menschengeschlechtes, er zeigt uns Betrüger und Betrogene, Geizhälse und Wüstlinge, Juden, Heiden und Christen, Damen und Ritter, Pilger und Heilige, Helden und Räuber, Heuchler und Narren, Könige, Päpste und vor Allem Mönche, weiße, schwarze, graue und blaue Mönche, Mönche ohne Ende; kein italischer und wenige ausländische Autoren haben das Herz des Menschen so genau gekannt und seine Eigenschaften kräftiger geschildert, keiner besaß in so hohem Grade jene komische Gewalt, welche die Menschen zu zwingen vermag, über ihre eigene Schwäche zu lachen, und sie auf ihre eigenen Unkosten weiser und besser macht."

Boccaccio's Art und Weise, insbesondere sein stark satirischer Beigeschmack, seine lachende Feindseligkeit gegen die Pfaffen, blieb tonangebend in der italischen Novellistik, deren bedeutendste Pfleger ich hier, als am passendsten Orte, noch kurz erwähnen will. Erreicht hat den alten Meister keiner seiner Nachfolger, unter denen uns zuerst Franco Sacchetti (geb. 1335) begegnet, von dessen 300 anekdotenhaften Novellen 258 sich erhalten haben. Ein anderer Novellist des 14. Jahrhunderts ist Ser Giovanni, der sein Novellenbuch nach sich selbst

---

gehen sieben Tage, der Prinz darf wieder reden und rettet sich durch die Aufdeckung des Verbrechens der Kaiserin.

il Pecorone (der Tölpel) betitelte und, allerdings nicht ohne Phantasie und Komik, in Ehebruchsgeschichten und allerlei Schlüpfrigkeiten schwelgt. Im folgenden Jahrhundert wurde Massuccio aus Salerno als Novellendichter sehr populär. Der Grundzug der 50 Erzählungen seines Novellino ist ebenfalls die Satire gegen die Geistlichkeit[1]). Von großer Begabung war Matteo Bandello (1480—1562), aus dessen zahlreichen, höchst unzüchtigen, ja oft widrig schmutzigen und zotigen Novellen man ersehen kann, in welchem Ideenkreis sich die damalige italische Geistlichkeit mit Vorliebe bewegte; denn Bandello war Erzbischof[2]). Eine gleich zügellose Obscönität bringt ein anderer Geistlicher Agnolo Firenzuola (1548) in seinen 10 Novellen zu Markte[3]) und ein älterer Novellist Sabadino degli Arienti (1483) sucht den Mangel an Erfindungsgabe und Grazie durch schwerfällige Gelehrsamkeit zu ersetzen. Auch Luigi Pulci und Niccolo Machiavelli, auf welche wir im folgenden Abschnitt zu sprechen kommen werden, haben (Jeder eine) Novellen geschrieben, sowie Luigi da Porto, aus dessen Erzählung Shakspeare den Stoff zu seiner Tragödie Romeo und Julia schöpfte. Unbedeutend sind Girolamo Parabosco, Molza und Marco Cademosto, ebenso Giovanni Giraldi Cinthio (st. 1573), der sich in allerhand Schauerlichkeiten und Scheußlichkeiten umtreibt, und Giovanni Franzesco Straparola (-1550), der zwar durch seine Novellensammlung „Piacevoli notti“ ein Magazin von überall hergeholten Novellenstoffen angelegt, in der Behandlung derselben jedoch kein besonderes Talent entwickelt hat. Das trefflichste Novellenbuch des 16. Jahrhunderts lieferte unstreitig Antonio Francesco Grazzini, genannt Il Lasca, aus Florenz (st. 1583), dessen Erzählungen, auch durch die Eleganz der Form ungewöhnlich, ein burleskes Getümmel lustiger Schelmereien und toller Schwänke darstel-

---

[1]) Von seiner Manier verschafft gleich die erste, freilich einem französischen Fabliau nachgeahmte Novelle eine Vorstellung. Ein Mönch verliebt sich in eine vornehme Dame, wird in deren Haus gelockt und von ihrem Gemahl, Don Roderico, erdrosselt. Dieser läßt den Leichnam heimlich in das Kloster zurücktragen und auf den Abtritt setzen, als den einzigen Ort, wohin man unbemerkt gelangen konnte. Dorthin nun kommt auch ein anderer Frater, des ersteren Todfeind, von einem Bedürfniß getrieben, und nachdem er lange gewartet hat und seine Ungeduld zur Wuth geworden ist, holt er einen schweren Stein und wirft ihn auf den Todten. Dieser fällt herab, der Andere glaubt, er habe ihn getödtet, und um allen Verdacht von sich zu entfernen, trägt er ihn wieder vor das Haus des Roderico. Dieser findet ihn vor Tagesanbruch auf seiner Treppe, bindet ihn auf einen Hengst fest, gibt ihm eine Lanze in die Hand und stellt ihn so gegen das Kloster. Der andere Frater will am Morgen auf seiner Stute über Land reiten. Als er das Thor aufmacht, sieht er den todten Mönch in der drohenden Stellung vor sich und erschrickt selbst fast bis zum Tode. Unterdessen aber droht ihm durch den Hengst, der die Stute wittert, eine neue Gefahr; er klammert sich voll Entsetzen fest an sein Pferd, gibt ihm die Sporen und jagt durch die ganze Stadt, der Hengst mit dem todten Frater mit eingelegter Lanze immer hinter ihm drein und Beide setzen die ganze Stadt in Aufruhr. Am Thore werden sie endlich eingefangen. Der Frater bekennt in der Untersuchung, er habe den andern umgebracht, und soll gerade hingerichtet werden, als Don Roderico dem König den wahren Hergang der Geschichte erzählt.

[2]) Eine ausgebeinte Uebersetzung von Bandello's Novellen gab Adrian (Frankf. a. M. 1818) heraus.

[3]) Eine von Firenzuola's Novellen zeigt uns, was man damals in Italien unter einer „ehrbaren“ Frau verstand. Eine verheiratete Frau nämlich verliebt sich in einen Abbate, während ihrer Zofe von einem jungen Mann Namens Carlo nachgestellt wird. Die Donna, welche ihre Lüste befriedigen und doch zugleich den Anstand, die äußerliche Ehrbarkeit bewahrt wissen will, gibt ihrer Zofe auf, sich in den Abbate verliebt zu stellen, denselben in's Haus zu locken und dann im Dunkeln die Gebieterin an ihre Stelle zu lassen. Die Zofe aber läßt irrthümlich statt des Pfaffen ihren eigenen Liebhaber Carlo herein; dieser wähnt bei seiner Geliebten zu sein und wird zu der Donna gebracht, welche ihrerseits mit dem Abbate zusammenzusein glaubt. Diese Frau nun wird als eine „ehrbare“ genannt und schließlich von dem Verfasser den Schönen förmlich als Muster aufgestellt, wie man seiner Lust genugthun könne „senza pericolo dell'onor suo“.

len [1]). Das Schwankhafte, keck Spaßhafte, derb Sinnliche, das alle Dinge frischweg bei ihren Namen nennt, herrscht auch in der Märchendichtung der Italiener vor. Ein treffliches Werk dieser erzählenden Gattung, deren bunte Phantastik und Abenteuerlichkeit dem Geist eines lebhaften, neugierigen, witzreichen und scherzhaften Volkes so ganz entspricht, besitzt die italische Literatur in dem Märchenbuch „il Pentamerone“, das von Giambattista Basile, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, im neapolitanischen Dialekt verfaßt wurde [2]).

Zweite Periode der italischen Literatur.

Dante, Petrarca und Boccaccio hatten die Literatur Italiens geschaffen, aber nur die beiden Letzteren behielten Einfluß auf die weitere Gestaltung derselben. Der strenge Republikanismus, welcher aus Dante's großem Gedicht und ganzem Wesen spricht, mußte im 15. und 16. Jahrhundert, wo die Freiheit der italischen Gemeinwesen der Tyrannei kecker Parteigänger oder schlauer Geldmänner wie der Medici verfiel, in Vergessenheit gerathen, während Petrarca's Lyrik und Boccaccio's Epik in der entnervten Nation immer mehr Grund und Boden gewannen. Petrarca's Canzoniere weckte eine zahllose Menge von Sonettendichtern, unter denen nur Giusto de' Conti (st. 1449), Serafino von Aquila (geb. 1446), der seine schöne Begabung zu volksmäßiger Liederdichtung dem Sonettzwang opferte, Antonio Tibaldeo (st. 1537) und Bernardo Accolti (st. um 1534) namhaft zu machen sind, und Boccaccio's Novellistik reizte, wie wir vorhin gesehen, nicht minder zur Nacheiferung, während seine erzählenden Gedichte den Grund legten zu der nachmals so prachtvoll entfalteten romantischen Heldendichtung seines Landes und der satirische Hang seiner Landsleute in dem von ihm gegebenen Beispiel stets reiche und gern genossene Nahrung fand. Die italische Spottlust hatte sich allerdings schon vor ihm poetisch geäußert, erhielt jedoch erst am Ende des 14. Jahrhunderts, wo sich aus der Local- und Personalsatire die allgemeinere und zwar wesentlich burleske Satire entwickelte, durch Boccaccio's Nachahmer, den Novellisten Sacchetti, und durch den satirischen Sonettisten Antonio Pucci eine selbstständige Form. Diese wurde besonders von den herumziehenden Bänkelsängern, denen schon damals, wie noch jetzt, die Italiener mit wahrer Leidenschaft horchten, benützt und man kann sich leicht denken, daß derartige populäre Rhapsoden um so begieriger angehört wurden, in je skandalöseren Witzen und Neckereien sie ihr improvisatorisches Talent ergossen. Den weitreichendsten und nachhaltigsten Ruhm unter diesen burlesken Satirikern erlangte der florentinische Barbier Burchiello (st. 1448), dessen Namen von seiner Art zu dichten herstammt, indem in der florentinischen Volkssprache Verse alla burchia machen ungefähr so viel bedeutet als Verse aus dem Aermel schütteln.

Entgegen dieser volksmäßigen Dichtung, die übrigens in keiner Weise etwas Großes hervorzubringen vermochte, stand die gelehrte Thätigkeit, welche sich, gleichfalls auf den einflußreichen Vortritt Petrarca's und Boccaccio's gestützt, mit dem

---

[1]) Eine Verdeutschung von Grazzini's Novellen erschien zu Leipzig 1788. Eine reiche Auswahl aus der alten Novellistik Italiens gibt in deutschem Gewande der „Italische Novellenschatz“ von A. Keller, 2 Bde. 1852.

[2]) Das Pentamerone des Giambattista Basile. Aus dem Neapolitanischen übertragen von Felix Liebrecht. Breslau 1846.

Studium und der Nachahmung des classischen Alterthums beschäftigte. Zwar war nach dem Tode der beiden großen Freunde wie im nationalliterarischen Leben so auch in der Beschäftigung mit den classischen Studien ein langer, wohl hauptsächlich durch die hierarchischen Zerwürfnisse und die Kriegsdrangsale der Zeit verursachter Stillstand eingetreten, zwar war die griechische Schule, die, wie wir gesehen, Boccaccio und Leontios Pilatus zu Florenz eröffnet hatten, bald wieder verödet, allein im 15. Jahrhundert erwachte der Eifer für das Alterthum in Italien auf's Neue. Der Grieche Emanuel Chrysoloras (1350—1415), welcher nach Italien gekommen war, um den Papst zur Veranstaltung eines Kreuzzugs zu Gunsten des von den Türken bedrohten Konstantinopels zu bewegen, wurde vermocht, im Lande zu bleiben, wo er dann durch seinen Unterricht in der griechischen Sprache, die er zu Florenz und an verschiedenen italischen Universitäten lehrte, den classischen Studien zu einem neuen Aufschwung verhalf und die gelehrten Bestrebungen von Leonardo Bruni (st. 1444), Guarino von Verona (st. 1460), Aurispa (st. 1460), Ambrogio Traversaro (st. 1439), Poggio Bracciolini (st. 1459), Francesco Filelfo (st. 1481), Antonio Beccatelli (st. 1471) u. A. anregte. Diese Gelehrten und ihre Nachfolger fanden einen Mittelpunkt und freigebige Unterstützung am Hofe der Mediceer zu Florenz. Die Medici waren aus Kaufleuten durch den klugen und gebildeten Cosmo de' Medici zu mit fürstlicher Machtvollkommenheit bekleideten Lenkern der florentinischen Republik geworden und suchten ihre Usurpation durch ein ausgedehntes und eifriges Mäcenat vergessen zu machen, dem die italische Literatur, welche eines äußeren Rückhalts stets bedürftig war, ohne Frage sehr viel verdankt. Cosmo erweiterte die erste öffentliche Bibliothek Italien's, welche durch das Bücherlegat des Florentiners Niccolo Niccoli entstanden war, mittelst allenthalben aufgekaufter Manuscripte, deren Erhaltung und Verbreitung jetzt vermöge der während seines Lebens erfundenen Buchdruckerkunst nicht mehr von tausend Zufälligkeiten abhängig war, und stiftete, um den Gelehrten einen Vereinigungspunkt zu gewähren, die platonische Akademie zu Florenz, deren erster Präsident Marsilio Ficino (1433—1499) wurde, welcher den Plato übersetzte und durch Einführung dieses Philosophen in die gelehrte Welt der starren Scholastik ein heilsames Gegengewicht gab. Aehnliche Akademien entstanden dann auch zu Neapel, zu Rom (unter Pius II., dem gelehrten Aeneas Sylvius Piccolomini) und anderwärts. Cosmo's Enkel Lorenzo (1448—1492) setzte das Werk seines Ahn's fort. Erzogen und unterrichtet von Christoforo Landino, Filelfo, Ficino und Lorenzo Valla (1400—1457, berühmter Bekämpfer der weltlichen Macht der Päpste), befreundet mit Pico della Mirandola, Poliziano, Pontano, Sannazaro und andern Notabilitäten seiner Zeit, genährt mit der Philosophie Plato's, machte Lorenzo de' Medici sein Haus zur Heimat der Künste und Wissenschaften und wetteiferte mit den Dichtern, die er um sich versammelte, in poetischer Production. Sein Lehrgedicht „der Streit (l'altercazione)“ über das glückseligste Leben vermag zwar, den bis jetzt davon bekannt gewordenen Proben nach zu schließen, nur geringe poetische Ausbeute zu gewähren, desto mehr aber seine Canzonen und Sonette (das Sonett „O chiara stella, che co' raggi tuoi“ ist gewiß eines der schönsten der italischen Literatur), wie auch seine volksmäßigen Tanzlieder (Canzoni a ballo). Außerdem hat er noch ein Lehrgedicht über die Falkenjagd (La caccia col falcone), ein allegorisches Gedicht „Ambra“, welches seinen ländlichen Lieblingsaufenthalt dieses Namens durch schöne Naturschildereien verherrlicht, eine moralisirende Terzinendichtung (Capitoli), dann im Ton der hebräischen Psalmen gehaltene geistliche Betrachtungen (Orazioni) und endlich das Spottgedicht „die Trinker oder das Gastmahl (I beoni oder il simposio)“ gedichtet und durch dieses Werk, das seiner Form nach eine Travestie

der göttlichen Komödie ist, die höhere poetische Satire in Italien begründet. Das dichterische Hauptverdienst Lorenzo's de' Medici und der um ihn geschaarten Dichter bestand in einem durch das Studium der Hellenen geläuterten Geschmacke, welcher vor Allem statt todter Gelehrsamkeit den Rückweg zur Natur forderte und förderte. Wir bemerken diesen Zug zur Naturschilderei besonders auch in den Gedichten der drei Brüder Pulci, Bernardo, Luca und Luigi, von welchen der Letztere, auf den wir weiter unten zurückkommen werden, das hervorragendste Talent besaß. Bernardo Pulci übersetzte Virgil's Eklogen und dichtete Idyllen und Elegieen, Luca Pulci, ebenfalls später noch zu erwähnen, gab in Ottaven eine in epischer Manier gehaltene Beschreibung des prächtigen Turniers, welches Lorenzo de' Medici 1468 veranstaltete, und außerdem (sehr mittelmäßige) Heroiden und ein Schäfergedicht (Driadeo d'Amore). Das eben erwähnte Turnier (oder ein späteres ähnliches?) gab auch Lorenzo's Freund Angelo Poliziano (1454 bis 1492), dem berühmten Gelehrten, der mit den griechischen Grammatikern in ihrer eigenen Sprache zu disputiren vermochte und eine Menge lateinischer Gedichte verfaßte, Veranlassung, mit Luca Pulci in der Beschreibung desselben zu wetteifern. Sein Gedicht, welches Fragment geblieben, erhebt sich durch Harmonie der Sprache und durch vertraute Auffassung und Darstellung der Natur über das seines Vorgängers, leidet aber durch gesucht allegorische Einmischung der alten Mythologie [1]). Die Lyrik des Girolamo Benevieni, der gleichfalls zu diesem Dichterkreise gehört, macht sich durch das vornehmlich in seiner berühmten Canzone L'amor divino dargelegte Bestreben bemerkbar, die platonische Philosophie in die Idee der christlichen Liebe aufzulösen.

Der glanzvolle Hof der Mediceer, dessen Blüthezeit man in Bezug auf poetische Lebensfreudigkeit und Förderung alles Schönen nicht mit Unrecht dem Zeitalter des Perikles zu Athen verglichen hat, machte auch die Regelung und Veredlung der dramatischen Kunst zu einem Gegenstand seiner künstlerischen Bestrebungen. Die Entstehung des italischen Drama's geht, wie die der modernen Dramatik überhaupt, in die Zeiten zurück, in welchen das Christenthum sich zum Katholicismus modelte und sich mit dem ganzen Pomp des ägyptischen und hebräischen Cultus umgab. Wir haben schon wiederholt des Umstands Erwähnung gethan, daß sich die Anfänge des Drama's aus dem kirchlichen Ceremoniel herausbildeten, und brauchen hier nicht noch ausdrücklich darauf hinzuweisen, daß die Kirche bald zu der Einsicht kam, sie könnte ihre Herrschaft über ein so sinnliches, allem Schauspielhaften leidenschaftlich zugethanenes Volk wie das italische am besten befestigen, wenn sie dieser Sinnlichkeit und Schaubegierde in ausgedehntem Maße Rechnung trüge. Die Kirche nahm daher die Theaterdirektion zu Handen und begann wie anderwärts, so auch in Italien (hier zu Anfang des 13. Jahrhunderts), Komödie zu spielen, indem sie dem Volke Mysterien und Moralitäten (Figure, Vangelii, Esempii, Istorie oder Commedie spirituali), vorführte. Sie zog zu diesem Behufe die Volksfeste in ihren Bereich und wußte selbst dem Carneval, dieser echtnationalen Reminiscenz der römischen Saturnalien, eine christliche oder wenigstens kirchliche Wendung zu geben. Der Carneval hielt indessen an seiner heidnischen Natur fest und begünstigte durch seine tolle Masken-

---

[1]) Die Mutter Lorenzo's und Giuliano's de' Medici wird z. B. gefeiert als die „etruscische Leda", was um so unpassender erscheint, wenn man bedenkt, daß diese Frau äußerst fromm war. Auch das Lob außerordentlicher Zartheit, welches einige Kritiker dem Poliziano spenden, möchte einigermaßen zu beschränken sein. Er geht zuweilen recht derb mit der Sprache heraus, so wenn er bei der Beschreibung der Geburt der Venus der Fatalität erwähnt, welche der alte Uranus durch seinen Sohn erlitt:

Con la falce adunca sembra
Tagliar del padre la feconda membra.

wirthschaft die Fortsetzung der altrömischen, grotesk komischen und keineswegs sehr schamhaften, mimischen Tänze und Vorstellungen, aus denen dann im Gegensatz zu der höheren Komödie (Commedia erudita) der Italiener ihre sogenannte Commedia dell' arte oder die Volkskomödie (Komödie aus dem Stegreif) hervorging. Diese Komödie, außer der Oper die einzige volksmäßige und nationale dramatische Gattung Italiens, hat stehende Masken und Charaktere: Den Dottore (auch Gratiano genannt) aus Bologna, ein steifer Pedant und gelehrter Schwätzer; den Pantalone aus Venedig, ein einfältiger, gutmüthiger Kaufmann und Vater, der von aller Welt hintergangen und seiner verliebten Anwandlungen wegen geschraubt wird; den Arlechino aus Bergamo (in Neapel Policinello, Pulcinello), der hanswurstige, spitzbübische Bediente des Pantalone, stets bereit, lüderlichen Söhnen und verliebten Töchtern unter die Arme zu greifen und den Scaramuzzo oder Spaviento, den bramarbasirenden Capitano, durchzuprügeln; den Tartaglia, dessen Stottern und Stammeln das Motiv zu zahllosen burlesken Auftritten hergeben muß; dann die Colombina (auch Smeraldina), Arlechino's Geliebte; ferner noch den Gelsomino, einen süßlichen römischen Stutzer; den Beltrame, einen mailändischen Querkopf; den Brighella, einen verschlagenen Gelegenheitsmacher aus Ferrara, und Giangurgulo und Coriello, zwei calabresische Lümmel. Dieses Personenverzeichniß gibt über den Inhalt der volksmäßigen Komik, die auch auf den Gerüsten der Marionettenbuden die erste Stelle einnimmt, hinlänglichen Aufschluß. Die Anregung zu einem edleren, kunstgemäßern dramatischen Styl ging, wie schon gesagt, vom Hofe Lorenzo's de' Medici aus, der selber eine Rappresentazione, welchen Gesammttitel die Mysterien in Italien trugen, schrieb, in welche Gesangstücke eingelegt waren, eine frühzeitige Kundgebung der italischen Vorliebe für opernhafte Dramatik. Dieses und andere derartige Stücke, in welchen zufolge der Hinneigung des mediceischen Zeitalters zur Antike an die Stelle christlicher Heiligen allmälig antike Götter und Heroen traten, wurden in Florenz mit außerordentlicher Pracht und einem ungeheuren Aufwand aufgeführt. Rom befolgte dieses Beispiel und hier war es, wo Pomponio Leto (Pomponius Lätus, st. 1498) das römische Theater erneuerte, was auf die Fortentwicklung der dramatischen Kunst in Italien die schlimmste Rückwirkung äußerte, denn von da an wurde die Nachkünstelung der Alten einseitige Regel der höheren Dramatik, welche in gelehrtem Dünkel das Volksdrama dem Zufall und der plebeischen Rohheit überließ. An dem Hofe der Gonzaga zu Mantua wurde das erste italische Trauerspiel nach gelehrt antikem Zuschnitt 1472 aufgeführt. Es war dies der „Orfeo“, welchen Angelo Poliziano binnen wenigen Tagen gedichtet hatte und an dem weit weniger das Dramatische als einzelne lyrische Stellen zu rühmen sind [1]). Nach dem Vorgang Mantua's wurden nun auch in Mailand, Venedig und Ferrara Bühnen eingerichtet. Besonders that sich die letztere Stadt, wo die prachtliebenden Este, die mit den Medici im Kunstpatronat zu wetteifern begannen, Hof hielten, durch Eifer für das Bühnenspiel hervor; ebenso Rom unter dem lustigen Papst Leo X., dem Mediceer, der das aus der ganzen Christenheit durch Ablaßkram zusammengestohlene Geld im Kreise ausgelassener Reimer und Possenreißer verpraßte, aber zugleich auch, nebst den übrigen Gliedern seiner Familie, wie nebst Julius II. und dem König Franz I. von Frankreich, der bereitwillige Förderer jener glorreichen Periode der italischen Kunst war, welche die Werke Michel Angelo Buonarotti's [2]), Leonardo's da Vinci, Tizian's, Raphael San-

---

[1]) Besonders die Stanzen, womit Orpheus in der Unterwelt den Pluto um Zurückgabe seiner Gattin anfleht, und dann der Schlußchor der Mänaden: Ciascun segna, o Bacco, etc., welches nicht nur die erste, sondern auch die beste italische Dithyrambe ist.

[2]) Michel Angelo darf auch unter den Dichtern seines Vaterlandes einen Ehrenplatz

zio's, Correggio's, Bramante's und so vieler anderer Meister entstehen sah. Dieses Zeitalter brachte auch die eigentliche Blüthe der italischen Literatur, die romantische Epik, zur Entfaltung, zu deren Schilderung wir uns jetzt wenden, um später auf den weiteren Verlauf der Geschichte des Drama's zurückzukommen.

Das Epos der Italiener theilt mit den übrigen Zweigen ihrer Literatur den Mangel einer nationalen Grundlage. Sie hatten die Lyrik von den Provenzalen überkommen, das Drama (wenigstens das höhere) bildeten sie den Alten nach, ihr Heldengedicht, die Ritterepopöe, holten sie aus den Vorrathskammern der französischen Romantik und die Kultur desselben fiel überdies in eine dem wahrhaft epischen Geist durchaus ungünstige Zeit, in eine Zeit nämlich, die, wie Ruth sagt und nachweist (II., 155—168), „so voll negativer Elemente, so voll kritischer Schärfe und Verständigkeit war, in eine Zeit, welcher eine in großartigem Maßstab wirkende Nation als Grundlage und erste Bedingung zum Epos fehlte, die mit sich selbst nicht einig war und an fremdem Stoff und fremden Formen ihre Kränklichkeit offenbarte, in welcher die Religion in einem sehr complicirten, längst veralteten, aber noch tyrannisch herrschenden kirchlichen System eine schwache Wirkung höchstens auf die bildenden Künste, fast keine auf die Dichter hatte: in eine Zeit, wo die Philosophie, schon durch zwei Stadien ihres Lebenslaufes herangereift, die Menschheit fast wie die Politik beschäftigte und schon die kirchliche Ueberlieferung kritisch bekämpfte, wo verständige, nüchterne Geschichtschreibung die wenigen Volkssagen ihres dichterischen Zaubers beraubte, wo überhaupt die Verstandesthätigkeit von allen übrigen so systematisch abgeschlossen und in dem Kampf mit den andern zu solcher Reife gelangt war." Das Gesagte zeigt, daß die italische Epik ein reines Kunstproduct sein mußte, daß sie weder national noch naiv sein konnte. Die Italiener beraubten die in ihr Land verpflanzte Romantik ihrer schönsten Eigenschaft, ihrer Kindlichkeit, und versetzten sie statt dessen mit einem Erzeugniß der gereifteren Zeit, mit der Ironie, die ihren Epen eine so eigenthümliche Färbung gibt. Diese Ironie sieht die ganze romantische Zauberwelt mit dem Auge des Verstandes an, dessen skeptisches Hohnlächeln überall aus den Wundern und Mysterien der italischen Romantik hervorkichert. Das Christenthum, also die Seele der romantischen Dichtung, wird damit keineswegs verschont und die ideale Auffassung desselben, wie sie uns besonders in dem Artussagenkreis begegnet, wird in den italischen Epen, das befreite Jerusalem ausgenommen, durchweg so sehr veräußerlicht und weltlichen Zwecken angepaßt, daß die Religion oft gerade zu den frivolsten Situationen das Motiv abgeben muß [1]). Ebenso hält sich die Liebe, statt, wie die echte Romantik verlangt, sich in die Sphäre asketischer Schwärmerei zu erheben, hier vorwiegend in der Region der Sinnlichkeit, und bei dem Mangel wahrhaft religiösen Gefühls — denn daß die äußerliche Propaganda des Christenthums allzeit das Ziel dieser Epopöen war, constatirt keineswegs das Vorhandensein jenes Gefühls — wie idealer Liebe erweist sich auch das Ritterthum der epischen Helden Italien's im Ganzen als äußerlich und kernlos und werden seine Träger in zweck- und endlosen Abenteuern umher-

---

ansprechen. Sehr schön nennt ihn Pindemonte den Mann mit vier Seelen (l'uom di quatr' alme) und zwar deßhalb, weil er das jüngste Gericht gemalt, den Moses gemeißelt, die Kuppel der Peterskirche gewölbt und Gedichte von wahrhaft Dante'schem Geiste geschrieben. Regis hat sein Canzoniere verdeutscht (1840).

[1]) Um nur ein Beispiel anzuführen: In Pulci's Morgante verliebt sich die heidnische Prinzessin Meridiana in den tapfern Olivier, lockt ihn in ihre Kammer und fordert sogleich einen thatsächlichen Beweis seiner Gegenliebe. Diesen verweigert der Ritter, weil die Schöne eine Heidin ist. Die lüsterne Dame verlangt nun in aller Geschwindigkeit getauft zu werden, läßt aber den Ritter nicht einmal seine kurze Auseinandersetzung der Grunddogmen des Christenthums zu Ende bringen, sondern erklärt sich über Hals und Kopf zur Taufe bereit, um unmittelbar darauf ihre Begierde befriedigt zu sehen.

gehetzt, deren Einheit nur durch das Bindemittel des kirchlichen Glaubens, der ja schon bei den Anfängen romantischer Epik seine Hand im Spiele hatte, nothdürftig hergestellt wird. Bezugs der Form der italischen Epik ist zu sagen, daß dieselbe der Plastik entbehrt, welche noch in Dante's Inferno und in manchen epischen Anläufen Boccaccio's bemerklich war, daß sie wesentlich malerisch ist und der in ihr liegende lyrische Hang und Drang sich im Verlaufe der Zeit bis zum Musikalischen steigert, wie Tasso's Gedicht zeigt. Den Stoff der italischen Heldendichtung anlangend, so ist derselbe vorwiegend aus Frankreich eingeführt. Die französische Romantik hatte den fränkisch-karolingischen Sagenkreis im Ganzen und Besonderen so durchgearbeitet, daß dieser Sagenkreis mit seinem Mittelpunkt, Karl dem Großen, den italischen Epikern einen abgerundeten, leichtfaßlichen und höchst populären Gegenstand darbot. Er wurde auch schon frühe in Italien einer Bearbeitung unterworfen in einem aus dem 14. Jahrhundert stammenden Roman mit dem weitschichtigen Titel: I Reali di Francia, nel quale si contiene la generatione di tutti i re, duchi, principi e baroni di Francia e de li paladini, colle battaglie da loro fatte. comenzando da Constantino imperatore fino ad Orlando, conte d'Anglanto (zuerst gedruckt 1491). Dieses Buch faßt die Geschichten von Karl dem Großen als Bekämpfer der Saracenen in Spanien, als welcher er in der Anschauung der Sage mit Karl Martell zusammenfällt, in ein abenteuerliches Gemälde, welches wir als die Grundlage der italischen Ritterepopöe näher in's Auge fassen wollen. Die Reali di Francia (Franciae regales, die fränkischen Königskinder) beginnen mit der Taufe des Imperators Konstantin, welcher hier zum Ahnherrn Karl's des Großen gemacht ist. Sein Sohn Fiovo muß vor dem ungerecht gegen ihn erregten Zorn seines Vaters von dem Hofe entweichen, wird mit dem heiligen Paniere, mit der Oriflamme begabt, welche stets zum Siege winkt, wenn sie nicht gegen Christen gekehrt ist. Fiovo überwindet und bekehrt nun zunächst die Mailänder, geht dann über die Alpen, erwirbt sich mit großer Tapferkeit ein Land und ein Weib, erobert Paris und gewinnt ganz Frankreich dem Christenthum. Dies gethan, zieht er gegen das Reich Darbena, schlägt die Deutschen und bringt ihnen das Christenthum mit Gewalt bei. Beunruhigt von Fiovo's Tapferkeit und Glück, schaart sich die ganze Heidenschaft, um den Mittelpunkt der Christenheit, Rom, zu erobern, was aber durch Fiova, seine Söhne und Vasallen verhindert wird, worauf sein Enkel Fioravante die mit Darbena verbündet gewesenen Reiche Scandia und Balda unterwirft. Ein anderer seiner Abkömmlinge, Bovetto, erobert England und Bovetto's Enkel, Buovo d' Antona, gründet nach mancherlei Irrfahrten das Fürstenthum Sinella, bezwingt Dalmatien, Slavonien, Kroatien und bereitet die Eroberung und Christlichung Ungarn's durch seine Söhne vor. Man sieht, hier lugt überall die Idee der karolingischen Universalmonarchie aus dem Gewande der Sage hervor, obwohl sich erst der letzte Theil des Roman's mit Karl's des Großen Person beschäftigt, deren historische Umrisse freilich hier bis zur Unkenntlichkeit von der Phantasie übermalt sind. Karl's Vater, Pipin, wird von zweien seiner unehelichen Söhne getödtet und der legitime Erbe muß vor den Thronräubern, welche sich auf das verrätherische Haus Maganza (Mainz) stützen, aus Paris fliehen, verbirgt sich, von seinen Feinden geächtet und auf deren Verlangen vom Papste gebannt, eine Zeit lang in einer Abtei, worauf er nach Spanien flieht an den Hof des Saracenenkönigs Galafrone zu Saragossa, dessen Söhnen Marsilio, Balugante und Falsirone, mit denen er später in blutige Kriege verwickelt werden sollte, er unter dem Namen Mainetto Dienste leistet und in dessen Tochter Galeana er sich verliebt, um sich, nachdem er sie getauft, heimlich mit ihr zu vermählen. Unlange nachher geräth Galafrone nebst seinen drei Söhnen in die Gefangenschaft eines afrikanischen Königs. Karl befreit sie, allein der

Ruhm, den er dadurch gewann, erregt den Neid von Galafrone's Söhnen und er entweicht mit Galeana den bösen Anschlägen der Neider. Er durchwandert nun Italien und Baiern, weiß ein Heer zusammenzubringen, greift den Usurpator seines Erbes an, schlägt ihn und erlangt die Herrschaft über seines Vaters Lande wieder. Von jetzt an wird der Hauptton der Sage von Karl auf seinen Neffen Orlando (Hrothland, Roland) gerückt. Karl hatte nämlich eine Schwester, Namens Bertha, zu welcher der Ritter Milone von Anglante, ein Seitensprößling des berühmten Buovo d'Antona, eine von der Dame erwiderte Neigung hegte. Der Kaiser verweigert um der Armuth des Ritters willen seine Einwilligung zu dieser Verbindung, kerkert die Liebenden ein und will sie dem Tode weihen. Der ihnen befreundete Herzog Namo jedoch befreit sie und flüchtet sie auf seine Burg, wo ihre Ehe geschlossen wird. Erbost darüber ächtet Karl den Milon und läßt das Ehepaar durch den Papst excommuniciren. Die Liebenden fliehen nach Italien, wo Bertha in einer Höhle bei Sutri von einem Sohn entbunden wird, der so kraftvoll war, daß er unmittelbar nach der Geburt dem heimkehrenden Vater bis an den Eingang der Höhle sich entgegenrollte, daher sein Name (rotolare, rouler). Mehrere Jahre fristete die Familie in dieser Höhle dürftig ihr Leben, bis Milon auszog, um in der Fremde sein Glück zu versuchen, worauf er aus der Sage verschwindet. Orlando indessen wächst lustig heran und vermittelt die Versöhnung seines Ohms mit der Mutter. Als nämlich Karl auf seiner Krönungsfahrt nach Rom einige Zeit in Sutri sich aufhielt, wurden nach altem Brauch die Ueberbleibsel seiner Tafel an die Armen vertheilt. Während nun die übrigen Armen demüthig draußen warteten, kam der kleine Roland keck in den Speisesaal herein, nahm eine volle Schüssel vom Tisch und brachte sie seiner Mutter. Als er dies zum zweiten Male thun und eben nach der Schüssel greifen wollte, hustete der Kaiser laut, um ihn zu erschrecken. Allein der Knabe blickte ihn kühn an, zupfte den Fürsten ohne Weiteres am Bart und fragte: Nun, was hast Du? Karl wurde dadurch so frappirt, daß er die Spur des Knaben bis zur Höhle verfolgen ließ, und so wurde seine Schwester Bertha aufgefunden, welche der Kaiser wieder zu Gnaden annahm, während er seinen Neffen adoptirte (vgl. Uhland's schöne Romanze „Klein Roland"). Orlando wurde im Verlauf der Zeit die Hauptstütze von seines Ohms Thron und der erste Held der Christenheit. Dieser oder dem christlichen Reiche Karl's gegenüber hatte sich ein großes saracenisches gebildet, dessen Helden der König von Afrika Agolante nebst seinem Sohn Trojano und seinem Bruder Almonte sind, welche auf das Verderben der Christen sinnen. Agolante und Almonte fallen mit einem ungeheuren Heere in Italien ein, Trojano zieht mit einem zweiten durch Spanien nach Frankreich und der saracenische König von Portugal führt eine Flotte nach England. Karl zieht mit dem gesammten christlichen Heerbann gegen Agolante und Almonte. Diese werden geschlagen und der Letztere fällt im Zweikampf von Roland's Hand. Indessen ist Trojano durch Südfrankreich bis nach Savoyen vorgedrungen und plündert dort die Herrschaften des Gherardo da Fratta, der, obgleich stets ein heimlicher Rival des Kaisers, dennoch mit nach Italien gezogen war. Die Saracenen werden indeß auch in Savoyen von den heimkehrenden Christen geschlagen und Trojano theilt Almonte's Schicksal. Nun aber artet die Spannung zwischen dem Kaiser und Gherardo da Fratta in offenen Zwist aus, der Letztere geht zu den Mauren nach Spanien, verschwört das Christenthum und ruft den Saracenenkönig Marsilio zum Krieg gegen Karl auf. Marsilio rüstet sich mit Hilfe seiner Helden Ferrau, Serpentin, Mazarigi und Isceres auf's Beste, allein das heranrückende Heer Karl's wirft Alles vor sich nieder und belagert das starke Pampelona. Hier wird eine große Episode in die Sage eingeflochten. Um eines leichten während der Belagerung von Pampelona stattgehabten Zerwürfnisses Roland's mit seinem Ohm verläßt

nämlich jener das Lager, zieht nach Persien, leistet unter dem Namen Lionagi dem Sultan dieses Landes gegen Machidante, den König von Syrien und Arabien, Beistand, erobert Jerusalem und schließt mit dem Sultan einen Vertrag, demgemäß Jerusalem und Bethlehem den Christen zugehören und Karl's Lehnsherrlichkeit anerkennen sollten. Darauf kehrt Orlando zum Kaiser zurück, der ihn sehr vermißte, Pampelona wird erobert und Marsil bittet um Frieden. Da wird ihm Hilfe durch das Haus Maganza, dessen Haupt der schlimme Gan (Ganelon) ist. Dieser beschließt, den Kaiser an Marsil zu verrathen, und er erreicht auch insofern seinen Zweck, als Orlando und seine Paladine das Opfer eines verrätherisch angelegten Hinterhalts bei Roncisval werden. Karl jedoch rächt die Gefallenen an den Mauren, erobert Saragossa, bekehrt Spanien zum Christenthum, bestraft Gan und fährt nach Rom, um Seelenmessen für seinen Neffen zu bestellen, bei welcher Gelegenheit Venedig und Florenz gegründet werden. Hiemit schließt die Sage, welche sich mit der Zeit durch eine Menge Anhängsel und Erweiterungen bereicherte.

Sie diente zunächst drei rohen Versuchen italischer Epik zur Grundlage, den in Ottaven abgefaßten Rittergedichten: Buovo d'Antona aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts, La Spagna von dem Florentiner Sostegno di Zanobi, fast Schritt für Schritt der Chronik des Turpin folgend, endlich La regina Ancroja, dessen Heldin von Roland getödtet wird, weil sie des bekehrungseifrigen Paladins Argumente von der unbefleckten Empfängniß Maria's nicht begreifen will. Die eigentliche Ritterepopöe begann indessen erst mit dem unvollendet gebliebenen Ciriffo Calvaneo des Luca Pulci, der ja auch, wie wir gesehen, das an dem Hofe der Medici künstlich wieder erweckte Ritterthum dichterisch zu verherrlichen versucht hatte. Wir finden in diesem übrigens ziemlich trockenen und phantasielosen Gedichte die Eigenheiten des italischen Epos, wenigstens in ihren Grundzügen, schon angedeutet: den Mangel an echtem Ritterthum und echter Minne, die Zusammenwürfelung des Heidnischen und Christlichen, des Pathetischen und Komischen, Hang zu aufschneiderischer Unwahrscheinlichkeit, zweck- und kernloses Abenteuern und Kämpfen der Helden, buhlerisches Vagiren der Heldinnen, Verspottung der Klerisei und eine ungläubige Ironie, die sich zum atheistischen Sarkasmus steigert. Ausgebildeter und freier traten diese Züge in dem Rittergedicht „der große Morgant (il Morgante maggiore)" von Luigi Pulci (1432—1487) hervor. Der Held dieser in 18 Gesänge eingetheilten Dichtung ist der Riese Morgant, den Roland bekehrt und zum Waffenbruder annimmt, ein ungeschlachtes, aber drolliges und im Grunde gutmüthiges Original, dem es ein Leichtes dünkt, dem alten Charon den Bart auszuraufen, den Pluto selber von seinem Thron zu jagen, den Phlegethon mit einem Schluck auszutrinken, den Phlegyas in einem Bissen zu verspeisen, die Furien mit sammt dem Cerberus mit einem Schlag niederzustrecken und den Beelzebub selbst dermaßen in die Flucht zu schrecken, daß er geschwinder laufen sollte, denn ein syrisches Dromedar [1]). Es wird natürlich im großen Morgant schrecklich viel gefochten und zwar mit Riesen und Saracenen, Zauberern und Teufeln. Das Historische der Karlssage tritt hier schon weit in den Hintergrund und die Willkür der Phantasie triumphirt

[1]) E pelerò la barba a quel Caron,
E leverò dalla sedia Plutone;
Un sorso mi vò far di Flegeton,
Ed inghiottir quel Flegias 'n un boccone;
Tisifo, Aletto, Megara, ed Eliton,
E Cerbero ammazzar in un punzone;
E Belzebù faro fuggir più via,
Ch' un dromedario non andre' in Siria.

ebenso unbeschränkt wie der skeptische Hohn, der in dem bereits gelegentlich erwähnten Abenteuer Olivier's und Meridiana's eine skandalöse Höhe erreicht. Der Hauptvorzug des Werkes beruht unstreitig auf der originellen Charakterzeichnung des Morgante.

Wir haben oben gesagt, daß die Este von Ferrara frühe mit den Medici von Florenz im Patronat der schönen Künste zu wetteifern angefangen hätten, und sehen jetzt die dichterische Production von letzterer Stadt in die erstere übersiedeln, wozu der äußere Umstand mitwirkte, daß bald nach dem Tode Lorenzo's de' Medici der Herrschaft seines Hauses von Seiten des puritanisch strengen Mönchs Girolamo Savonarola (1452—1498), der zu Florenz ein theokratisch-republikanisches Regiment einführte, für einige Zeit durch Vertreibung der Medici und ihrer Anhänger ein Ende gemacht wurde und mit der Ueppigkeit und Pracht des mediceischen Hofhaltes zugleich die poetische Anregung und die gastfreundliche Sorgfalt für die Dichter aufhörte[1]). Ferrara wurde und blieb fortan der Hauptsitz des italischen Epos und der erste ferraresische Dichter, der die Pflege desselben unternahm, war der blinde Cieco, von dessen Lebensumständen nur seine Blindheit bekannt ist und der gegen das Ende des 15. Jahrhunderts starb. Er schrieb ein Rittergedicht in 45 Gesängen, betitelt „Libro d'arme e d'amore nomato Mambriano", wozu ein späterer Zweig der Karlssage, die Geschichten von den Haimonskindern, hauptsächlich den Stoff dargereicht. Die Hauptheldeu sind Mambriano und Rinaldo und einige Abenteuer derselben haben sicherlich späteren Epikern zum Vorbild gedient, wie z. B. die Gefangenhaltung Rinaldo's in den Liebesfesseln der Fee Carandina, dem Tasso die Anregung zu seiner Schilderung von Rinaldo's Aufenthalt in den Zaubergärten Armida's gegeben haben mag. Das Ganze ist ohne alle Einheit und leidet durchgehend's an Planlosigkeit und der wunderlichsten Vermischung christlicher Vorstellungen mit antiker Mythologie (Roland wird vor dem Richterstuhl Christi durch den Pluto der Ketzerei beschuldigt u. dgl. m.), sowie an umständlichster Obscönität. Auf Cieco folgte Matteo Maria Bojardo, Graf von Scandiano, aus einer sehr angesehenen Familie der Lombardei stammend, frühe an den Hof von Ferrara gezogen, von diesem mit hohen Aemtern betraut und als Gouverneur von Reggio 1494 gestorben. Bojardo hat außer seinen lateinischen Gedichten eine Menge von Sonetten, Canzonen und Terzinen geschrieben, sein Hauptwerk aber ist das Rittergedicht „der verliebte Roland (Orlando innamorato)". Sein Stoff ist die Karlssage in ihrem weitesten Umfange, allein er läßt sich von demselben keineswegs unumschränkt beherrschen, sondern erweist die Eigenmacht seiner Phantasie in Erfindung von Personen, Situationen und Katastrophen auf's glänzendste. Auch er begann

---

1) Savonarola, der strenge Sitteneiferer und reformistische Papstfeind, wurde bekanntlich in Folge einer vom Papst Alexander VI. und den Freunden der Medici angezettelten aristokratischen Contrerevolution am 23. Mai 1498 zu Florenz verbrannt. Neben seinem außerordentlichen Rednertalent hatte er auch die Gabe der Poesie besessen, dieselbe jedoch lediglich zum Preise Gottes geübt. Einige seiner geistlichen Lieder zeichnen sich durch Wärme der Empfindung aus, wie z. B. die schöne Canzone „Della consolatione del crucifixo:

Quando il suave et mio fido conforto
Per la pietà della mia stancha vita
Con la sua dolce cythara fornita
Mi trahe dall'onde al suo beato porto,
Jo sento al cor un ragionar accorto
Dal resonante et inflammato legno,
Che mi fa si benigno,
Che di for sempre lachrymar vorrei.
Me lassi gli occhi miei
Degni non son della suave pioggia,
Che della stilla dove amor s'alloggia, etc.

sein Gedicht, seinen Vorgängern gleich, in nationalem d. h. scherzhaftem Tone, auch er bediente sich Anfangs der romantischen Welt nur als einer Folie der Laune und Ironie; allein mit ritterlichem Sinn begabt und immer mehr und mehr an seinem Gegenstand erwarmend, rettet er das Ideal der Romantik, die Idee des Ritterthums, aus dem Bereich des Spottes in die Sphäre des Ernstes und der Begeisterung hinüber und macht demnach von dem gäng und geben Ton der italischen Epopöe seiner Zeit eine bedeutsame Ausnahme. In den 50 langen Gesängen, welche sein Orlando innamorato zählt, hatte sich seine Erfindungsgabe noch nicht erschöpft, allein der Tod verwehrte ihm die Vollendung des Gedichtes und ein noch reicherer Dichtergeist, Ariosto, sollte den abgerissenen Faden aufnehmen und fortspinnen [1]).

Lodovico Ariosto wurde im Jahre 1474 zu Reggio geboren. Die amtlichen Beziehungen seines Vaters zum Hofe von Ferrara machten den Knaben frühe mit dem glänzenden Leben daselbst bekannt und die prachtvollen Aufführungen der Lustspiele des Plautus und Terenz, welchen er beiwohnte, regten seine dichterische Ader vielleicht zuerst an. Er begann antike Fabeln zu dramatisiren und sich mit aller Glut seiner jungen Seele in das damals neu erwachte künstlerische und poetische Leben zu werfen. Allein der Wille seines Vaters, welcher eine zahlreiche Familie zu versorgen hatte, verwies ihn gebieterisch auf die einträgliche juristische Laufbahn und erst später durfte er das verhaßte Studium der Rechte mit den humanistischen Studien vertauschen. Nach dem Tode seines Vaters machte er dem Haus Este seine Kenntnisse und poetischen Talente bemerklich und wurde von dem Cardinal Ippolito d'Este in Dienste genommen. Worin seine Dienstleistungen eigentlich bestanden, ist nicht recht klar; Ariosto beklagt sich aber in seinen Briefen und Satiren vielfach über die Beschwerlichkeit und die kärgliche Belohnung derselben, was ihn aber nicht abhielt, in seinem großen Gedicht seinem Gönner und dem Haus Este die ungemessensten, uns äußerst widerwärtig berührenden Schmeicheleien darzubringen, Allem nach um sich dadurch nicht nur eine sorgenfreie, sondern auch völlig unbeschränkte Stellung zu erwirken, welche ihm gestattet hätte, ganz nach seiner Laune zu leben [2]). Seine diesfälligen Erwartungen gingen jedoch gar nicht oder wenigstens nur in geringem Maße in Erfüllung und so stellte sich das vorgreifende Lob, welches er der Freigebigkeit der Este gezollt hatte, als ein sehr illusorisches heraus. Nach fünfzehn Jahren gab er deßhalb seine Dienste bei dem Cardinal, der überdieß sein Dichterbewußtsein durch die laue Aufnahme des ihm gewidmeten „rasenden Roland" empfindlich verletzt hatte [3]), auf, mußte aber bald nachher den Herzog Alfonso d'Este wieder um eine Stelle angehn. Der Herzog machte ihn zum Gouverneur der Provinz Garfagnana, was er drei Jahre lang blieb, worauf er nach Ferrara zurückkehrte und dort bei dem neuauflebenden Schauspielwesen als Dramaturg und dramatischer Dichter eine seinen Neigungen angemessenere Thätigkeit fand. Die letzten Jahre seines Lebens verlebte er in glücklicher Muße und starb am 6. Juni 1533. Die romantische Literatur Frankreich's und Italien's war schon während seiner Jugendjahre Ariosto's Lieblingslectüre gewesen und die Bekanntschaft mit der „wunder-

[1]) Der Orlando innamorato erschien zuerst 1495. Verdeutscht hat ihn Gries (1835) und dann Regis (1840).

[2]) „Ich mag", sagt er in seiner 2. Satire, „weder Meßgewand noch Kutte noch Tonsur. Wäre ich Priester, so käme mich vergebens die Lust an, zu heiraten; hätte ich eine Frau, so müßte ich fortwährend gegen den Wunsch, Priester zu sein, ankämpfen, und da ich weiß, wie oft meine Stimmung sich ändert, so vermeide ich es, mich an Etwas zu fesseln, wovon ich mich, so die Reue einträfe, nicht mehr losmachen könnte."

[3]) Der Cardinal besaß gar kein Organ für Poesie. Nachdem er den rasenden Roland gelesen, wußte er den Dichter nur zu fragen: „Meister Lodovico, woher habt Ihr nur alle die Possen?"

vollen Märchenwelt" brachte ihn auch von dem Vorsatz ab, in lateinischer Sprache zu dichten, wozu ihn der Cardinal Bembo aufgefordert hatte. Nachdem er sich für die italische Sprache entschieden, schwankte er Betreffs des Stoffes lange und beschloß anfänglich, eine Episode aus dem Kriege Eduard's von England und Philipp's des Schönen von Frankreich zum Gegenstand eines epischen Gedichtes zu machen, das er in Terzinen zu schreiben begann. Aber die Sache verleidete ihm bald und er suchte abermals in den Ritterbüchern nach einem passenden Stoff umher, bis er sich endlich entschloß, die Geschichte Roland's von da ab fortzusetzen, wo sie Bojardo hatte fallen lassen. Eilf Jahre lang arbeitete er darauf an seiner Ritterepopöe „der rasende Roland (L'Orlando furioso", 46 Gesänge [1]) welche von 1515 an im Publicum zu erscheinen begann und den ungetheiltesten Beifall gewann. Um diesen gerechtfertigt zu sehen, ist es vor Allem nöthig, zu bemerken, daß Aristo seinen Stoff in echtnationalem Sinne behandelt hat, d. h. nicht mit ernster Begeisterung wie sein Vorgänger, sondern mit jenem graziösen Humor, mit jener schalkhaften Skepsis, welche dem Naturell des Italieners so angemessen und willkommen ist. Sodann mußte das allmälige Bekanntwerden des Gedichtes einen Hauptvorzug desselben in's hellste Licht setzen, nämlich seine Vortrefflichkeit in Einzelnheiten. Zu den schönsten sind zu zählen die Kampfbilder im 1., 2., 9., 14., 17. u. 36. Gesang, die Episode von der Ginevra (G. 4—6), das Erwachen der durch Biren verrathenen und verlassenen Olympia auf der einsamen Insel (G. 10), die Entdeckung von Angelica's Untreue durch Roland und die Schilderung des Uebergangs seiner Liebessehnsucht in Raserei (G. 23), der Tod Zerbin's (G. 24) und die damit zusammenhängende Erzählung von Isabella's Treue bis in den Tod (G. 29), wohl die edelste und rührendste Partie des ganzen Gedichtes; ferner die fein satirische Darstellung von Astolf's Reise in den Mond (G. 34), endlich der derbe, kostbare Schwank von der Weiber Untreue und List (G. 28) und die humoristische Weisheit in der Episode von der Weiberprobe (G. 43). An diesen und zahlreichen andern einzelnen Schönheiten seines Werkes muß man sich halten, wenn man an Ariost rechte Freude haben will; denn als Ganzes betrachtet hat es nicht minder viele Mängel als Vorzüge. Was oben im Allgemeinen über die italische Epik gesagt wurde, gilt auch für die Ariost'sche im Besonderen. Seine Romantik entbehrt der Naivetät und des Glaubens, sein Ritterthum der echten Religion wie der echten Liebe. Seine Helden vermögen uns keine warme Theilnahme einzuflößen, es sind keine vorragenden Individualitäten, keine Charaktere, sondern willenlose und vielfach auch verstandlose Marionetten, die der Draht der Sinnlichkeit regiert. Die Heldinnen sind, mit wenigen ehrenvollen Ausnahmen, ganz im italischen Genre gehalten; sie schweben fortwährend zwischen leichtfertiger Hingebung und Nothzucht mitten inne und sind ebenso unweiblich als ihre Galane unmännlich sind. Der ganzen Dichtung fehlt eine höhere, leitende Idee und demnach auch die epische Einheit; daher das ruhelose Gehetze aus einem Abenteuer in's andere, in's dritte, vierte, zehnte, zwanzigste, hundertste, daher das Sichbreitmachen der Episodik. Ariosto's Heldendichtung erinnert stark an die indische Epik. Hier wie dort eine athemlose Phantastik, die den Leser toll mit sich fortwirbelt, die ganze Ordnung der Natur umkehrt, das Unmögliche zum Wirklichen und die ganze Welt zu einem Schauplatz der buntesten Phantasmagorien und Bizarrerien macht. Aber zuweilen winkt der Zauberstab des Dichters dem mänadenhaften Reigen seiner Geschichten und Gestalten ein Halt zu und läßt sich mit der ganzen Gesellschaft auf einer Insel, auf einer Oase oder in einem einsamen Thale nieder, um mit der ihm eigenen heitern Behag-

---

[1]) Die erste Ausgabe desselben erschien zu Ferrara 1516. Verdeutscht haben ihn Gries (1804), Streckfuß (1818) und Kurtz (1841).

lichkeit eine reizende Situation darzustellen, die sich unter ambrosischem Lachen wieder löst, oder eine Gruppe zu versammeln, deren Bewegungen wir mit gespanntem Interesse verfolgen, oder ein Gemälde vor uns aufzurollen, aus welchem uns „himmlische Frühlinge" anwehen, um dann plötzlich wieder die tolle Jagd durch alle Regionen fortzusetzen und der romantischen Willkür alle Zügel schießen zu lassen.

Die Bewunderung der durch Ariosto zu höchster Eleganz geführten italischen Romantik, unter deren unbedeutenden Aehrenlesern nur Luigi Alamanni (st. 1556, „Girone," „Avarchide," eine höchst possirliche und geschmacklose Romantisirung der Ilias) und Bernardo Tasso (st. 1569, „L'Amadigi") namhaft zu machen sind, stand in voller Blüthe, als es Francesco Berni (st. 1536) unternahm, dieselbe durch Travestirung von Bojardo's Orlando innamorato in's Burleske zu kehren. Seine Manier, welche das nach ihm benannte berneske Genre (Bernesco) begründete und welche er nicht nur in dem travestirten Roland, sondern auch in seinen satirischen Sonetten und Terzinen (Capitoli) anwandte, ging darauf aus, die Romantik durch offenkundig spöttische Behandlung derselben zu zersetzen. Diese Zersetzung und Auflösung machte sich auch eine Nebengattung des burlesken oder bernesken Genre, die sogenannte macaronische Poesie, zur Hauptaufgabe, indem sie nebenbei die gelehrte Pedanterei durch Einmischung lateinischer Wörter und Phrasen in's Italische persiflirte. Hauptrepräsentant dieser Sorte von Dichterei ist Teofilo Folengo (1491 bis 1544), der seine burlesken italisch-lateinischen Gedichte unter dem Titel Macaronicon sammelte, das satirische Heldengedicht Baldo da Cipada und die epische Travestie Orlandino schrieb.

Bis hieher sahen wir die italische Epik ausschließlich in dem Kreise der französischen Romantik und zwar hauptsächlich in den Traditionen der Karlssage sich bewegen. Nun aber müssen wir unsere Blicke etwas zurück und auf einige gelehrt-epische Bestrebungen richten, die aus dem Studium des Alterthums erwuchsen und zuerst antike Stoffe romantisch einkleideten, um dann die Schöpfung eines italischen Epos in antikem Geiste zu versuchen. Der Florentiner Jacopo di Carlo schrieb schon 1491 sein Gedicht Il Trojano, eine romantische Erweiterung der Ilias; nach seinem Vortritt romantisirte ein unbekannter Poet die Aeneis und im 16. Jahrhundert warf Lodovico Dolce gar die Ilias und Aeneis zusammen in den romantischen Schmelzofen. Hand in Hand mit solchen Versuchen ging die lateinische Epik, wie sie damals Sannazaro, Vida, Bartolini und Andere in Italien betrieben. Die aus Aristoteles und Horaz abstrahirte Poetik dieser Gelehrten wollte nun Giovanni Giorgio Trissino (1478 bis 1550) auch in der italischen Literatur zur Geltung bringen. In dieser Absicht schrieb er sein Heldengedicht „Das befreite Italien (Italia liberata dai Goti)", das in 27 Gesängen die Kriege der Griechen unter Belisar gegen die Gothen in Italien erzählt und zu dessen Form er, um sein Werk auch äußerlich von den Ritterepopöen zu unterscheiden, die fünffüßigen reimlosen Verse (versi sciolti) wählte, deren Erfindung ihm oder seinem Freunde Rucellai zugeschrieben wird. Trissino bekennt sich in der Widmungsepistel seines Werkes an Kaiser Karl V. als sklavischen Befolger der Poetik des Aristoteles und als blinden Nachahmer des Homer, der sich aber seiner gar sehr zu schämen hat. Denn eine strohenere, so sehr von allem epischen und überhaupt von allem dichterischen Gehalt entblößte, den Geist des Alterthums so ganz verkennende und mißhandelnde Nachahmung desselben als Trissino's langweiliges Machwerk kann nicht leicht gefunden werden. Die Italiener ließen auch dieser und ähnlichen Stümpereien, wie der L'Allamanna des Oliviero von Vicenza und der schon erwähnten Avarchide des Alamanni,

die richtige Würdigung angedeihen, die Ignorirung, um sich mit ganzer Seele einem Dichter zuzuwenden, der als Vollender der italischen Epik auftrat, dem heroischen Gedicht eine neue Bahn brach und die Romantik in Italien zu glänzendstem Abschlusse brachte, indem er sie aus dem Bereiche der Sinnlichkeit und Ironie in ihre Heimat, in's Christenthum, zurückführte.

Dieser Dichter, Torquato Tasso, wurde am 11. März 1544 zu Sorrento bei Neapel geboren, als Sohn eines Vaters von dichterischem Talent und Ruf, dessen wir oben erwähnten, und starb am 25. April 1595 zu Rom, wenige Tage vor der Zeit, die zu seiner feierlichen Dichterkrönung auf dem Capitol festgesetzt war. Seine Schicksale und Liebesleiden, seine Gunst und Ungunst am Hofe von Ferrara, seine Einkerkerung und sein nachmaliges unstätes Wanderleben dürfen wir um so mehr als bekannt voraussetzen, da seine Liebe und sein Unglück mehreren Dichtern unserer Zeit (Göthe, Byron, Zedlitz, Ingemann u. A.) zum Gegenstand gedient hat. Weniger bekannt dagegen ist die Grundursache seiner Schmerzen, nämlich ein äußerst zartes und reizbares Nervensystem, aus dessen durch religiöse Grübeleien noch vermehrten Störungen für den unglücklichen Dichter eine schwankende, mißtrauische und selbstquälerische Stimmung sich ergab. Auch der frühzeitige Ruhm, den er als achtzehnjähriger Jüngling durch sein romantisches Gedicht Rinaldo (12 Gesänge) erntete, hat nachtheilig auf ihn eingewirkt, denn ihm verdankte er eine krankhafte Eitelkeit und ein verhätscheltes Wesen, welche mitsammen ihn gegenüber den Wirklichkeiten des Lebens in so fatale Situationen brachten. Der Grundton seines Wesens war wie in der Dichtung so auch im Leben der lyrische, d. h. er ließ stets seine Subjectivität walten und wunderte und ärgerte sich dann überaus, wenn er wahrnehmen mußte, daß die Dinge in der objectiven Welt ganz andere Farben und Formen annahmen als in seinem Innern. An Alles den Maßstab des eigenen heiß leidenschaftlichen Herzens legend, mußte er mit den Forderungen der Außenwelt und vollends gar des Hoflebens in Conflicte gerathen, die ihn verzehrten, um so mehr, da die öffentlichen Zustände seiner immer tiefer in Sklaverei, Sittenlosigkeit und Erschlaffung versinkenden Zeit keineswegs geeignet waren, einen edlen Geist von sich selbst ab und auf das Allgemeine hinzulenken. Tasso's ganzes Wesen war auf das Ernste, Erhabene, Pathetische gerichtet. Als Sohn eines Verbannten schon als Knabe mit des Lebens Bitterkeiten bekannt geworden, hat er nie die beneidenswerthe Eigenschaft, wie Kork auf den Wogen des Geschickes zu schwimmen, sich aneignen können. Die Sage erzählt, niemals sei ein Lächeln auf seine Lippen getreten. Der Ernst seiner Gesinnung, die Tiefe seines Gefühls und die Hoheit seiner Gedanken sind in allen seinen Werken ausgeprägt, über die poetischen ist überdies ein melancholischer Hauch hingebreitet. Seine Begeisterung ist ebenso wahr als nachhaltig und warm und er ging mit außerordentlicher Gewissenhaftigkeit an die Abfassung seines allbekannten Hauptwerkes, La Gerusalemme liberata (20 Gesänge)[1]). Zuerst gab er die herkömmliche epische Manier, die Manier Pulci's und Ariost's, welche er in seinem Erstlingswerk befolgt hatte, entschieden auf, weil sie seiner Ansicht nach mit der Idee der echtheroischen Dichtung nicht harmonirte; sodann schrieb er als Vorbereitung seine drei Discorsi über die Dichtkunst, um sich seine Aufgabe theoretisch klar zu machen, bevor er an die praktische Lösung derselben ging. Ruth (II., 402) hat die Hauptsätze

---

[1]) Erste Ausgabe des Originals Venedig 1581, beste Mantua 1584. Deutsch von Gries (1800, 6. Aufl. 1844), von Streckfuß 1822), von Duttenhofer (1840). Die übrigen Hauptwerke Tasso's sind: Il Rinaldo, L'Aminta (metrisch verd. v. Walter, 1794), Sonetti e Canzoni (deutsch von Förster, 2. Aufl. 1844), Il Torrismondo, La Gerusalemme conquistata (eine verfehlte Umarbeitung seines großen Gedichts), Dialoghi, Lettere. Wir werden auf mehrere der genannten Schriften noch zu sprechen kommen.

dieser Discorsi über die epische Poesie zusammengestellt und wir benützen diese Zusammenstellung auszüglich hier um so lieber, als sie nicht nur in Tasso's Poetik, sondern in die Geschmacksbildung jener Zeit überhaupt einen höchst belehrenden Einblick eröffnet. „Zu einem heroischen (epischen) Gedicht," sagt Tasso, „sind drei Dinge erforderlich, 1) einen Stoff zu wählen, der die vortrefflichste Kunstform annehmen kann, 2) ihm diese Form zu geben, 3) ihn mit den schönsten Ausschmückungen, deren er fähig ist, zu bekleiden. Um die Wahrscheinlichkeit, eine der wesentlichsten Eigenschaften des Epos, zu erzielen, ist es am besten, daß der Stoff aus der Geschichte genommen werde, aber nicht aus der heidnischen Geschichte, weil die Einmischung der heidnischen Religion die Wahrscheinlichkeit umstößt, die Weglassung derselben aber das Wunderbare in dem Epos vernichtet. Es ist unmöglich, daß von jenen eitlen und wesenlosen Götzen der Alten, die niemals waren, Dinge hervorgehen sollten, welche die Natur und menschliche Kraft so sehr überschreiten. Das Wahrscheinliche und das Wunderbare sind sich fast entgegengesetzt, aber ganz wesentliche Eigenschaften in einem heroischen Gedicht. Die Kunst des Dichters besteht darin, sie zu verbinden. Der christliche Dichter kann dieß nur dadurch, daß er solche wunderbare Handlungen Gott, seinen Engeln, den Dämonen oder denen, welchen Gott übernatürliche Kräfte zugestanden hat, also den Heiligen, den Zauberern und Feen beimißt. Die Wahrscheinlichkeit wird dadurch möglich, daß wir von der Wiege an von solchen Wundern hören. Also der Stoff eines neueren epischen Gedichts soll nur ein christlicher oder hebräischer sein. Er darf aber auch nicht aus der heiligen Geschichte genommen sein, denn es wäre ruchlos, daran Etwas zum Gebrauch der Dichtkunst zu ändern oder dazu zu erfinden. In der christlichen Geschichte kann der Stoff aus der ganz alten, der mittleren oder der ganz neueren Geschichte genommen werden. Die ganz alte Geschichte gibt den Vortheil, daß der Dichter den ziemlich unbekannt gewordenen Stoff nach seiner Willkür und Kunst behandeln und verändern kann; aber dafür wird die Schilderung der alten Sitten langweilig, weil sie zu fremde sind. Diesen Nachtheil beseitigt die Wahl des Stoffes aus der ganz neuen Geschichte, dafür raubt sie aber dem Dichter die Freiheit der Behandlung. Demnach ist die Wahl des Stoffes aus der mittleren Geschichte, aus der Ritterzeit, die beste. Dazu kommt die Hauptbedingung, daß die Handlung erhaben und berühmt sei. Die Erhabenheit gründet sich auf die Unternehmung einer hohen Tapferkeit, ferner der Courtoisie, der Großmuth, Frömmigkeit und Religion, so wie darauf, daß die Handlung in ihren Folgen eine großartige sei. Der Gegenstand darf auch nicht zu langdauernd und zu reich sein, damit er mit den Episoden und Ausschmückungen kein zu weitschweifiges Gedicht ausmache. Die Fabel muß vor Allem eine geschlossene Handlung enthalten, sie muß Anfang, Mitte und Ende haben; ihre Einheit muß strenge gewahrt werden, was übrigens der Mannigfaltigkeit keinen Abbruch thut. Denn wie die Welt mit der Mannigfaltigkeit ihrer Gestirne, Meere und Länder, der Fische und Vögel, der wilden und zahmen Thiere, und bei so verschiedenen Theilen nur eine Gestalt und Wesenheit hat: so muß auch der Dichter, der ja gerade wegen dieser Nachahmung der göttlichen Schöpfung in seinen Werken göttlich genannt wird, ein Gedicht bilden können, in dem, wie in einer kleinen Welt, Land- und Seeschlachten, Städteeroberungen, Zweikämpfe, Schilderungen von Hunger und Durst, Sturm, Feuerbrände und Wunder, himmlische und höllische Rathsversammlungen, Aufruhr, Zwietracht, Abenteuer aller Art, Zaubereien, Grausamkeit, Kühnheit, glückliche und unglückliche, frohe und traurige Liebe sich zusammenfinden, und dennoch soll dieses Gedicht, aller seiner Mannigfaltigkeit ungeachtet, in Gestalt und Fabel nur eines sein in allen seinen Theilen so verbunden, daß einer sich auf den andern beziehe, einer dem andern entspreche, einer von dem andern nothwendig oder wahrscheinlich abhänge, so daß,

wenn ein Theil herausgenommen würde, das Ganze zerstört wäre." Man sieht, Tasso hegte eine ebenso hohe als ernste Meinung von dem Berufe des epischen Dichters. Aber indem er die dichterische Production von der gelehrten Reflexion abhängig machte, legte er seinem Genius Fesseln an, deren zudringliches Klirren fast bei jedem Schritte desselben hörbar wird. Die geäußerten Ansichten über das heroische Gedicht mußten ihn fast nothwendig auf den großartigen Stoff der Kreuzzüge führen, welcher alle die romantischen Sagen und Geschichten von den Kämpfen der Christen und Saracenen in einem historischen Gesammtbild zusammenfaßt, das sämmtliche Elemente der Romantik enthält. Der religiösen Begeisterung, womit Tasso diesen Stoff aufgriff und behandelte, kam der durch die deutsche Reformation in Italien neuangeschürte orthodoxe Eifer zu Hilfe und gab seinem befreiten Jerusalem jene strenggläubige, christkatholische Färbung, welche es zum Schlußstein der romantischen Epik macht. Durch seine historische Basis und durch die Einheit seines Planes erhebt es sich weit über die übrigen Producte der italischen Heldendichtung, allein es theilt den Grundfehler derselben, den Mangel an Ursprünglichkeit und Volksmäßigkeit. Es ist ein in seinem innersten Wesen kaltes Kunstproduct, ein gelehrtes Werk, auf dessen Blumen und Blüthen sich der aschfarbene Schulstaub legt. Die Gelehrsamkeit, d. h. hier die genaue Kenntniß der Poeten und Poetiker des Alterthums, bewahrte Tasso vor der willkürlichen Zersplitterung seines Planes und unterstützte ihn bei der Verknüpfung der Einzelnheiten seines Gedichtes zu einem harmonischen Ganzen, allein sie benahm ihm zugleich auch die Originalität. Die Reminiscenz an Ovid, Horaz, Lucrez und Lucan, besonders aber an Homer und Virgil bemeisterte ihn allzu sehr. Seine Gestalten, Charaktere, Kämpfe und Situationen, ja sogar die Reden und Gespräche seiner Personen sind genaue Copien aus Homer und Virgil: Achilles ist das Vorbild Rinaldo's, Hektor das Tancredo's, Agamemnon und Aeneas das Goffredo's, Odysseus das Alet's, Diomedes das Argante's, Nestor das Raimondo's, Dido das Armida's; Aladin's und Erminia's Unterredung auf dem Thurm hat in einer gleichen Situation Priamos' und Helena's sein Vorbild, die Klage der Armida, als Rinaldo sie verlassen, ist fast Wort für Wort aus der Klage Dido's um den treulosen Aeneas übertragen; eine Menge von Kampfscenen sind der Ilias und Aeneis nachgebildet, kurz die schönsten Motive und Schilderungen der classischen Epiker hat Tasso ohne Weiteres entlehnt und bloß äußerlich romantisch gewendet und überfärbt. Eines aber hat er nicht von seinen Vorbildnern gelernt, die edle Humanität, mit welcher besonders Homer auch dem Feinde Gerechtigkeit widerfahren läßt, und der christliche Zelotismus, womit die Saracenen durchgehends behandelt und als toll und blind Rasende, Elende und Verworfene verschrieen werden, fällt höchst unangenehm auf. Auch Homer's Plastik wird man in Tasso meist vergeblich suchen; das malerische Element überwiegt in seinem Gedicht, wie in der Aeneis des römischen Dichters; die ruh- und würdevolle Objectivität, also das Kennzeichen echter Epik, fehlt gänzlich und Tasso's leidenschaftliche Herzensstimmung tritt überall so lyrisch drangvoll hervor, daß seine Malerei zur Musik wird, die Darstellung in lyrischen Accorden versäuselt. Aber nun gegenüber diesen Mängeln des Ganzen, welche Fülle der höchsten Schönheit im Einzelnen! Wessen Seele hat sich nicht in dem Zauber dieser wundersam melodischen Rhythmen berauscht, welche in den schmelzendsten Accorden zum Preis der Liebe zusammenklingen? Wer hat nicht für Olind und Sofronia gezittert? wer ist nicht gerührt worden von Erminia's verhaltenem Liebesschmerz? wer hat nicht eingestimmt in Tancred's Klagen, nachdem er die Clorinda erschlagen, die so edel endet, nachdem sie im Tode ihr unnatürlich forcirtes Wesen, eine Erbschaft der mannweiblichen Heldinnen Aristo's, abgelegt? wen hat die Verzweiflung Armida's bei der Flucht Rinaldo's nicht zur Theilnahme gestimmt? wen Odoardo's

und Gildippe's Tod nicht erschüttert? Scenen wie die, wo Erminia's Liebesglut, während sie dem König vom Thurm herab die Kreuzhelden zeigt, beim Anblick Tancred's unter geheucheltem Haß leuchtend hervorbricht, oder die spätere, wo das zwischen Scham und Liebe kämpfende Mädchen, die echteste und schönste weibliche Gestalt der italischen Epik, heimlich in's Christenlager schleicht; oder Rinaldo's und Armida's Zusammentreffen in der letzten Schlacht und ihre diesem Zusammentreffen folgende Versöhnung, ferner der mit furchtbarer Energie dargestellte Todeskampf Argante's mit Tancred, endlich das wollustvolle und doch so keusche Gemälde der „schönen nackten Schwimmerinnen" im 15. Gesang [1]), die herrlichen Naturschilderungen im folgenden [2]): diese Scenen gehören unbedingt mit zu dem Höchsten, was die moderne Poesie geschaffen.

---

[1]) Quivi di cibi preziosa e cara
Apprestata è una mensa in sulle rive:
E scherzando sen van per l'acqua chiara
Due donzellette garrule e lascive,
Ch'or si spruzzano il volto, or fanno a gara
Chi prima a un segno destinato arrive.
Si tuffano talora; e 'l capo e 'l dorso
Scoprono al fin dopo il celato corso.

Mosser le natatrici ignude e belle
De' duo guerrieri alquanto i duri petti;
Si che fermarsi a riguardarle: ed elle
Seguian pure i lor giochi e i lor diletti.
Una intanto drizzossi; e le mammelle,
E tutto ciò che più la vista aletti,
Mostrò, dal seno insuso, aperto al cielo:
E l' lago all' altre membra era un bel velo.

Qual mattutina stella esce dell' onde,
Rugiadosa e stillante; o come fuore
Spuntò, nascendo, già dalle feconde
Spume dell' Ocean, la Dea d'amore:
Tal apparve costei; tal le sue bionde
Chiome stillavan cristallino umore.
Poi girò gli occhi; e pur allor s'infinse
Que' duo vedere, e in se tutta si strinse.

E 'l crin che'n cima al capo avea raccolto
In un sol nodo, immantinente sciolse;
Che lunghissimo in giù cadendo e folto,
D'un aureo manto i molli avorj involse.
O che vago spettacolo è lor tolto!
Ma non men vago fu chi loro il tolse.
Cosi dall' acque e da' capelli ascosa,
A lor si volse lieta vergognosa.

Rideva insieme, e insieme ella arrossia;
Ed era nel rossor più bello il riso,
E nel riso il rossor che le copria
Insino al mento il delicato viso.
Mosse la voce poi si dolce e pia,
Che fora ciascun altro indi conquiso:
O fortunati peregrin, cui lice
Giungere in questa sede alma e felice.

[2]) Poichè lasciar gli avviluppati calli,
In lieto aspetto il bel girardin s'aperse.
Acque stagnanti, mobili cristalli,
Fior varj e varie piante, erbe diverse,

Wir haben oben die Geschichte des italischen Drama's unterbrochen, um dem Verlauf der italischen Epik während ihrer Blüthezeit ungehemmt folgen zu können; jetzt aber nehmen wir die Skizzirung der dramatischen Poesie dieser Periode wieder auf, um ihr dann die der lyrischen folgen zu lassen.

In der Tragik wurde die durch Poliziano's Orfeo eröffnete Bahn eingehalten. Die tragische Dichtung war demnach Sache der Gelehrsamkeit und der Gelehrten, gleichsam ein Monopol des philologischen und antiquarischen Wissens, gewaltsames, kaltes und unpopuläres Reproduciren classischer Formen. An die Spitze dieser tragischen Machwerke stellen die Italiener die „Sofonisba" von Trissino, gleich dem verfehlten Epos dieses Dichters in versi sciolti geschrieben, welche von da ab das tragische Versmaß wurden. Trissino's Tragödie ist ebenso farb- und leblos wie sein Heldengedicht, eine geistlose Schulübung nach angeblich aristotelischen Vorschriften, in deren dürrer Regelrechtigkeit da und dort eine belebtere Scene vorkommt, eine Oase in der Wüste. Das Nämliche gilt von Giovanni Rucellai's (1475—1525) Tragödieen „Oresto" und „Rosmunda", nur muß Bezugs der letzteren noch beigefügt werden, daß mit ihr eine zahlreiche Reihe von italischen Gräuelstücken beginnt, welche nach des Römers Seneca Vorgang das Tragische im Schlächtermäßigen suchen und, damit noch nicht zufrieden, der brutalsten Grausamkeit bald auch noch die bestialische, in Blutschande schwelgende Wollust gesellen, um die Wirkung auf die abgestumpften Nerven einer erschlafften Generation zu erhöhen. Solche Trauerspiele schrieben, während Alamanni, Giustiniano, Anguillara und Lodovico Dolce mit Uebersetzung und Modernisirung griechischer und römischer Tragödieen sich begnügten, Giraldi Cintio, Antonio Decio da Orti, Manfredi, Sperone Speroni. Edlerer Tragik befliß sich Tasso in seinem „Torrismondo", der in Gedanken und Sprache oft an die glänzendsten Stellen des befreiten Jerusalem's erinnert, aber gleichfalls an dem aristotelischen Regelzwang leidet. Auch der zügellose Pietro Aretino, dessen wir weiter unten noch zu gedenken haben, versuchte sich in der Tragödie und zwar ist seine „Orazia", welche die bekannte römische Geschichte von den Horatiern und Curatiern behandelt, den kräftigsten und selbstständigsten Producten der tragischen Literatur der Italiener beizuzählen.

Auf dem komischen Gebiete erhielt sich die volksmäßige Komödie, die sogenannte Kunstkomödie (Commedia dell' arte), deren Entstehung und Charakter schon erwähnt worden, rein von gelehrten Einflüssen und gab dem Italiener reichliche Gelegenheit, sein improvisatorisches Talent leuchten zu lassen und seinen Hang zu derbem Spaß, zur Zotologie und lachenden Satire zu befriedigen. Erst im 16. Jahrhundert kam im Gegensatz zu dieser nationalen Komödie die sogenannte gelehrte (Commedia erudita) in Flor, d. h. sie wurde von den Gelehrten eifrigst cultivirt. Diese Komödie ward demnach, gleich der italischen Tragödie, den Regeln des Aristoteles unterworfen und streng nach dem Muster der Stücke des Plautus und Terenz behandelt. Die Lustspiele dieser römischen Dichter wurden an den Höfen und in den Akademien bis in's 16. Jahrhundert herab in der Ursprache aufgeführt, daneben auch in italischen Versionen, und die Charaktere und Sittenschilderungen der beiden alten Komöden mußten den Italienern dieser Zeit so bekannt und vertraut vorkommen, daß sich ihre Vorliebe für dieselben leicht erklären läßt. Aus dieser Vorliebe entsprang dann auch der Wunsch, gelehrten Zuschauerkreisen zeitgenössische Charaktere, Vorfälle und Sitten in plautinischen und terenzi-

---

Apriche colinette, ombrose valli,
Selve e spelunche, in una vista offerse:
E quel che 'l bello e 'l caro accresce all'opre,
L'arte che tutto fa, nulla si scopre. etc.

schen Formen, aber in einheimischer Sprache vorzuführen, und die Verwirklichung dieses Wunsches war die Commedia erudita. Der Stoff derselben ist die Liebe, aber welche Liebe! Man darf dieses geweihte Wort kaum durch Bezeichnung der thierischen Genußsucht mißbrauchen, welche den Angelpunkt der italischen Komödie abgibt. Der Knäuel von Schmach, Schande, zügelloser Frechheit, bodenloser Gemeinheit, raffinirter Lasterhaftigkeit, Betrug, Ehebruch, Verhöhnung und Mißbrauch alles dessen, was sonst den Menschen heilig zu sein pflegt, den diese Lustspiele abwickeln, findet nur in den furchtbarsten Schilderungen Juvenal's ein Gegenbild, und wenn man bedenkt, daß diese von Unzucht strotzenden Stücke sehr oft Damen zugeeignet, immer aber an päpstlichen und fürstlichen Höfen vor der sogenannten Elite der Gesellschaft aufgeführt und mit Entzücken beklatscht wurden, so wird man die Verzweiflung gleichzeitiger Patrioten, welche Italien für immer verloren gaben, leicht begreifen und ebenso leicht den ungemein großen Werth ermessen können, welchen diese Lustspiele für die genaue Kenntniß der religiösen, sittlichen und bürgerlichen Zustände jener Zeit haben. Es ist noch unentschieden, ob Ariosto, der vier Lustspiele (Cassaria, I suppositi, Lena, Il negromante) geschrieben, oder der Cardinal Bibbiena (eigtl. Bernardo Dovizi, geb. 1470), Verfasser des Lustspiels Calandria, als Begründer der Commedia erudita anzusehen sei; entschieden aber ist, daß nicht nur der Letztere, sondern auch der Dichter des rasenden Roland im komischen Drama weit übertroffen wurde von Niccolo Machiavelli (1459—1527), dem berühmten florentinischen Staatsmann. Dieser große und vielgelästerte Patriot erkannte mit genialem Blick, daß das zerrissene, erniedrigte und verweichlichte Italien nur durch die umfassendste, rücksichtsloseste und consequenteste Tyrannei eines energischen Despoten gerettet werden könne, und demnach stellte er in seinem Buch vom Fürsten (Il principe) das Ideal eines solchen Despoten auf mit ebenderselben kühnen Meisterhaftigkeit, mit welcher er in seiner Komödie „der Zaubertrank (Mandragola)“ die soziale Corruption seiner Landsleute und Zeitgenossen schilderte. Eine Skizze des Inhalts dieses Lustspiels ist ganz geeignet, das Wesen der italischen Komödie klar zu machen. Ein alter Florentiner, Namens Nicia, dessen Doctorhut auf einem höchst bornirten Schädel sitzt, hat eine junge schöne Frau, Namens Lucrezia, deren Verführung und Genuß der junge Callimaco brennend wünscht. Lucrezia ist aber von ihrem Gemahl strenge bewacht und überdieß sehr keusch und ehrbar. Callimaco speculirt daher auf die Bornirtheit Nicia's, sowie auf dessen sehnlichen Wunsch, einen Erben zu bekommen, dann auch auf den kupplerischen Hang der Sostrata, Lucrezia's Mutter; außerdem hat er den Schmarotzer Ligurio, Nicia's Hausfreund, zum Helfershelfer angeworben. Ligurio spinnt nun folgende Intrigue. Callimaco muß sich für einen berühmten Pariser Arzt ausgeben, welcher der pedantischen Ignoranz Nicia's mit lateinischen Floskeln imponirt und sich rühmt, ein unfehlbares Mittel der Fruchtbarmachung zu besitzen, einen Zaubertrank (Mandragola, unsere Mandragora), welchen Lucrezia einnehmen soll, bevor sie zu Bette geht. Da aber dieser Trank die erste Umarmung für den Mann tödtlich macht, so wird dem Nicia als Auskunftsmittel vorgeschlagen, während der Nacht irgend einen Bauernburschen aufzugreifen und diesen den tödtlichen Genuß bestehen zu lassen. Der alte Einfaltspinsel sträubt sich Anfangs dagegen, nachdem ihm aber vorgelogen worden, daß schon viele Könige und große Herren das Mittel angewandt hätten, willigt er ein. Nun gilt es die Frau zu bearbeiten und hiezu wird die Beihilfe ihrer Mutter Sostrata und ihres Beichtvaters Timoteo in Anspruch genommen. Timoteo's Bereitwilligkeit und die Art, wie er sich seines Auftrags entledigt, ist die bitterste Satire auf die schändliche Casuistik und gränzenlose Habsucht der damaligen Mönchswelt. Sostrata führt den Pater zu Lucrezia. Kaum ist der Jesuitismus jemals so meisterlich gezeichnet worden, wie

in der Scene, in welcher der Pater das Gewissen der jungen Frau einschläfert [1]. Sie gibt endlich nach und nimmt das Arcanum ein. Nicia, Ligurio und der in Callimaco's Doctorhabit gesteckte Pater suchen bei Einbruch der Nacht in den Straßen nach einem Bauernburschen, finden einen solchen, nämlich den als Bauern verkleideten Callimaco, packen ihn und schaffen ihn nach Lucrezia's Schlafgemach, welche sich ihm, nachdem sie die Beruhigung erlangt, daß mit der Sünde kein Mord verbunden sei, ohne Weiteres ergibt mit den Worten: „Da deine Schlauheit und die Dummheit meines Mannes, die Einfalt meiner Mutter und die Schlechtigkeit meines Beichtvaters mich zu Etwas gebracht haben, was ich niemals freiwillig gethan haben würde, so will ich glauben, daß es eine göttliche Schickung so gewollt hat, und ich bin nicht im Stande zu verweigern, was der Himmel mir anzunehmen befiehlt." Die Plastik der Charakteristik, welche Machiavelli als Komöde bewährt, der durchdringend scharfe, tiefsinnig combinirende Verstand, welchen er in seinen staatsmännischen Arbeiten an den Tag legte, zeichnet ihn auch als Historiker aus. Nachdem Italien in den Malespini, Compagni, Villani, Dandolo, Mussato, Navagero, Bembo, Bonfadio, Foglietta, Corio, Pigna und vielen Andern bisher bloße Chronikschreiber und Annalisten besessen hatte, stellte Machiavelli in seinen florentinischen Geschichtsbüchern (Istorie fiorentine, deutsch von A. Reumont) zuerst ein treffliches Muster pragmatischer Historik auf und nach seinem Vorgang unternahm es

---

[1]) Die Scene lautet nach Ziegler's Uebersetzung:

Pater Timoteo. Ich weiß, was Ihr von mir hören wollt. Ich war wirklich länger als zwei Stunden über den Büchern, um diesen Fall zu studiren, und nach reiflicher Untersuchung finde ich Vieles, was im Besondern und im Allgemeinen für uns paßt.

Lucrezia. Sprecht Ihr im Ernst oder scherzt Ihr?

Pater. Ach, Madonna Lucrezia, sind das Dinge zum Scherzen? Kennt Ihr mich erst seit heute?

Lucrezia. Nein, Pater. Aber dies scheint mir die entsetzlichste Sache, von der man jemals gehört hat.

Pater. Madonna, ich glaub' es Euch. Aber Ihr sollt nicht mehr so sprechen. Es gibt viele Dinge, die von ferne schrecklich, unerträglich, entsetzlich erscheinen und, wenn man sich ihnen nähert, freundlich, erträglich, vertraut werden. Man sagt daher: die Furcht ist größer als das Uebel. Und dies ist eins von jenen Dingen. Ich kehre zu meinem ersten Rath zurück. Ihr habt, was das Gewissen betrifft, diesen allgemeinen Grundsatz zu beherzigen, daß, wo ein gewisses Gute und ein ungewisses Uebel ist, man nie das Gute aus Furcht vor dem Uebel unterlassen darf. Hier ist das gewisse Gute, daß Ihr in gesegnete Umstände kommt und dem lieben Herrgott eine Seele gewinnt. Das ungewisse Uebel ist, daß der, welcher nach dem Tranke bei Euch schläft, stirbt; allein man findet deren auch, die nicht sterben. Da aber die Sache zweifelhaft ist, so ist es gut, daß sich Messer Nicia nicht in diese Gefahr begibt. Was das betrifft, daß der Act eine Sünde sein soll, so ist das ein Märchen. Denn der Wille sündigt, nicht der Körper; der Grund der Sünde wäre, dem Gemahl zu mißfallen, und Ihr zeigt Euch ihm gefällig; Vergnügen zu fühlen, und Ihr fühlt Mißvergnügen. Ueberdies muß man in allen Dingen den Zweck im Auge haben. Euer Zweck ist, einen Sitz im Paradiese auszufüllen, Euern Gemahl zufrieden zu stellen. Die Bibel sagt, daß Lot's Töchter, im Glauben, allein auf der Welt übrig geblieben zu sein, bei ihrem Vater schliefen; und da ihre Absicht gut war, sündigten sie nicht.

Lucrezia. Wozu überredet Ihr mich!

Pater. Ich schwöre Euch, Madonna, bei diesem heiligen Zeichen, daß, wenn Ihr in diesem Falle Euerm Gemahl gehorcht, Ihr Euch kein größeres Gewissen zu machen braucht, als wenn Ihr Freitags Fleisch esset, eine Sünde, die sich mit Weihwasser abwaschen läßt.

Sostrata. Sie wird thun, was Ihr wollt. Vor was fürchtest Du Dich, Du Einfalt? Es gibt fünfzig Weiber in dieser Stadt, die dafür die Hände zum Himmel erheben würden.

Lucrezia. So sei's denn; aber ich glaube die Nacht nicht zu überleben.

Pater. Fürchte das nicht, meine Tochter; ich will Gott für Dich bitten, ich werde das Gebet des Erzengels Raphael hersagen, der Dich schützen möge. Geht mit Gott und bereitet Euch vor zu dem Mysterium, das vor sich gehen wird.

Francesco Guicciardini (1482—1540), eine allgemeine Geschichte Italien's (Istoria d'Italia, z. ersch. 1561) zu schreiben, welches ausgezeichnete Werk Adriani (st. 1579) fortsetzte und dem die historischen Arbeiten von Nerli, Nardi, Burlammachi, Segni, Varchi, Ammirato, Costanzo und Andern ergänzend zur Seite stehen. Das 16. Jahrhundert sah auch das beste Memoirenwerk der italischen Literatur entstehen, die höchst anschauliche und anziehende Autobiographie des berühmten Künstlers Benvenuto Cellini (1500—1572; deutsch von Göthe). Zur Komödie zurückkehrend, finden wir, daß nächst Machiavelli der verrufene Pietro Aretino (1492—1557) die meiste dramatische und komische Kraft besessen hat. Er schrieb fünf Komödien (Marescalco, Cortigiana, Ipocrito, Talanta, Il filosofo), die von Witz und Obscönität übersprudeln und in ihrer planlosen Willkür und burlesken Ungezwungenheit mehr in die Sphäre der Commedia dell' arte als in die des gelehrten Lustspiels gehören. Peter der Aretiner ist wie in diesen Komödien so in allen seinen zahlreichen Werken in Versen und Prosa (Sonetti lussuriosi, Rime, Stanze, Gapitoli, Ragionamenti piacevoli, Puttana errante, Lettere etc.) der eigentliche Typus seiner Zeit, ein über alle Begriffe schamloser und verworfener Gelegenheitspoet vom reichsten Talent, aber gemeinster Gesinnung und ruchlosester Wüstlingsnatur. Und diesen zudringlichen Bettler, der sich mit unerhörtem Behagen in der Jauche der Sittenlosigkeit seiner Zeit wälzte, um Alles ringsher damit zu bespritzen, fürchteten und belohnten nicht nur Kaiser, Könige und Fürsten, protegirten nicht nur Päpste, nannten nicht nur seine Zeitgenossen den Göttlichen (il divino), sondern er durfte es sogar wagen, nach dem Cardinalshut zu streben und mächtigen Monarchen eine Denkmünze zum Geschenke zu machen, welche er auf sich selber hatte prägen lassen und welche die Inschrift trug: Divus Petrus Aretinus, flagellum principum. Würdig seines Lebens und Dichtens war auch sein Tod; denn als man ihm eines Tages einige Anekdoten von dem skandalös unzüchtigen Leben seiner Schwestern erzählte, wandelte ihn eine so unmäßige Lachlust an, daß er mit dem Stuhle, worauf er saß, rücklings umschlug und das Genick brach. Die vier genannten Lustspieldichter erreichte von den folgenden keiner mehr, weder Lodovico Dolce, der in seinen Komödien (Ragazzo, Ruffiano, Fabrizia) so zu sagen das Unmögliche leistete, indem er seinen Meister Aretino an Unzüchtigkeit übertraf, noch Francesco d'Ambra, noch Giammaria Cecchi, noch Francesco Grazzini u. A. m. Des berühmten Philosophen Giordano Bruno (verbrannt zu Rom 1600) Komödie „der Leuchter (il candelajo)“, welche den Aberglauben, die alchymistischen und nekromantischen Albernheiten geißelt, legt rühmliches Zeugniß ab von dem Phantasiereichthum und der Witzkraft seines Verfassers, welcher diese Gaben auch in seiner satirischen Allegorie Spaccio della bestia trionfante bewährte.

Giordano Bruno, der tiefsinnige Pantheist mit dem lieberglühenden Herzen, ist eines der edelsten und bedauerlichsten Opfer der Inquisition; man hat ihn mit Recht den „philosophischen Genius“ Italien's genannt, denn in keinem seiner Landsleute war das speculative Organ so ausgebildet, wie in ihm. Er ist einer der Chorführer jener kühnen italischen Denker des 16. Jahrhunderts, welche auf allen Gebieten die Emancipation des Gedankens anstrebten und meistens auch die Märtyrer dieses Strebens wurden. Zu dieser heiligen Schaar gehören Bernardino Tilesio (1509—1588), Geronimo Cardano (1501—1576), Lucilio Vanini (geb. 1586, verbr. 1619) und Tomaso Campanella (1568 bis 1639), von welchem Letztern besonders zu rühmen ist, daß er sich mit einem Problem, welches auch unsere Zeit so lebhaft aufregte, mit dem Problem einer sozialen Reform angelegentlichst beschäftigte und dessen Lösung in seinem von dichterischer Weltanschauung zeugenden Buch „der Sonnenstaat (civitas solis)“

versuchte [1]). Den Kampf des freien Wissens gegen Wahnglauben und Geistesdespotie, den diese Männer begonnen, spielte der geistvolle Politiker und Historiker Paolo Sarpi (1552—1623) auf das specielle Gebiet der Befehdung päpstlicher Gewaltanmaßung hinüber und bezeichnete durch sein classisches Geschichtswerk über das tridentiner Concil (Istoria del concilio Tridentino) den Höhepunkt der Geltung, welche sich der reformatorische Geist jener Zeit in Italien zu erringen vermochte. Ein jüngerer Zeitgenosse Sarpi's ist Galileo Galilei (1564—1642), der unsterbliche Astronom und Physiker, der mit seinen Enthüllungen der Gesetze des Universums das 17. Jahrhundert so bedeutsam eröffnete. Das berühmte „Eppure si muove!“ welches der müdgehetzte Greis dem durch die Inquisition erzwungenen Widerruf seiner Entdeckungen beifügte, gehört zu jenen weltgeschichtlichen Triumphworten, womit der Geist der Freiheit und des Lichtes alle Gewalt und List der Tyrannei zu Schanden macht.

Nochmals auf das italische Drama dieser Periode zurückkommend, müssen wir zum Schluß einer Gattung desselben gedenken, welche mit großem Aufwand dichterischer Kräfte wie scenischen Luxus behandelt wurde. Ich meine das Hirtendrama oder Schäferspiel. Das pastorale Element hatten die Italiener schon mit der provenzalischen Lyrik in ihre Poesie eingeführt und Jacopo Sannazaro (geb. 1458) gab diesem Element durch seinen aus Versen und Prosa gemischten idyllischen Roman „Arcadia“ nationalliterarische Bedeutung. Sannazaro's Arcadia, ein Buch, dessen Popularität sich daraus ermessen läßt, daß es während des 16. Jahrhunderts 60 Auflagen erlebte, gab das Signal zu eifriger Eklogendichterei, die aber nur durch den Umstand, daß aus ihr das Hirtendrama hervorging, der Erwähnung werth gemacht wird. Die Anfänge dieser dramatischen Gattung reichen nun zwar weit hinauf, denn es finden sich schon in Poliziano's Orfeo starke pastorale Anklänge, allein als das erste regelmäßige Schäferspiel ist „das Opfer (Sacrificio)“ des Agostino Beccari anzusehn, welches 1554 zu Ferrara zum erstenmal aufgeführt wurde. Zur höchsten Ausbildung verhalf dem Hirtendrama Torquato Tasso durch seinen Aminta, der 1572 erschien und in welchem der gefühlvolle Dichter einen wahren Blumenregen lyrischer Empfindungen ausschüttet. Den hinreißendsten Schmelz und Zauber erreicht seine idyllische Lyrik in dem Chorgesang der Hirten vom goldenen Zeitalter, wo —

> In süßen Reigen irrten
> Durch Blumgewinde lüstern
> Die Amorn, ohne Fackel, ohne Bogen.
> Es saßen Nymphen, Hirten
> Und mischten kosend Flüstern
> In ihr Gespräch, wozwischen Küsse flogen,
> Inniglich fest gesogen.
> Das Mägdlein durfte zeigen
> Der frischen Rosen Fülle;
> Besorgt um keine Hülle
> Ließ sie des Busens herbe Früchte steigen.
> Man sah im Bach, im Weiher
> Mit der Geliebten scherzend oft den Freier.

Die einfache Idyllik genügte aber in diesen Spielen den Italienern bald nicht mehr. Deßhalb mischte Alvisio Pasqualigo hanswurstige, Cristoforo Castelletti heroisch-romantische, Ongaro schifferliche Elemente in das Schäferdrama und Giambattista Guarini (1537—1612) versammelte in seinem

[1]) Vgl. über die genannten ital. Philosophen: „Die philosophische Weltanschauung der Reformationszeit“ von M. Carriere. Hier finden sich auch zahlreiche verdeutschte Proben von Bruno's und Campanella's Gedichten.

berühmten bukolischen Schauspiel „der treue Schäfer (Pastor fido“, deutsch von H. Müller) antike Mythologie, den Pomp der Romantik, das Pathos der Tragödie, die Intrigue des Lustspiels und die pastorale Erotik. Guarini, ein Rival Tasso's, legte es augenscheinlich darauf an, den Aminta desselben zu übertreffen, allein er konnte ihn bloß nachahmen und erreicht ihn nur selten, wie etwa in dem Monolog der Amaryllis (Act 2, Sc. 5) und in dem Hymnus auf die Liebe am Ende des dritten Acts. Im Hirtendrama verband sich die italische Poesie am entschiedensten mit der Musik, indem die lyrischen Partieen, und deren waren sehr viele, componirt wurden, und so ward das Schäferschauspiel die Basis der Oper. Mit Anbruch des 17. Jahrhunderts begann die Musik die erste Stelle im Kunstleben Italien's einzunehmen — ein deutliches Zeichen von der Erschlaffung des Volksgeistes — und die Oper wurde demnach ebenso eifrig gepflegt als vom Publicum leidenschaftlich bevorzugt. Wir können uns jedoch nicht mit den Schicksalen dieser dramatischen Gattung befassen und müssen dieselbe, als wesentlich musikalisch, der Geschichte der Musik überlassen.

Die lyrische Poesie des 16. Jahrhunderts angehend, war zwar die Zahl der italischen Lyriker dieser Periode Legion, allein da die Lyrik ein für allemal in der Manier Petrarca's befangen und die Nachahmung der Sonette, Canzonen und Madrigale dieses Dichters in Geist und Form stereotyp blieb, so ist darüber nur zu sagen, daß diese Lyrik recht schlagend beweist, was aus aller Poesie, aus der lyrischen aber hauptsächlich wird, so sie sich von ihrer naturgemäßen Basis, von der naiven Aeußerung des Volkes, vom Volkslied, so gänzlich abwendet, wie es die italische von jeher gethan: eine Sache des Kopfes, des Verstandes nämlich, ein leeres Klingklangspiel mit hergebrachten Floskeln und Formeln, in welches nur hie und da ein auserwählter Geist wahre und tiefe Empfindung zu legen weiß. Man könnte, mit dem Cardinal Pietro Bembo (1470—1547) beginnend, mehrere Seiten mit den Namen italischer Lyriker des 16. Jahrhunderts anfüllen, allein es genügt, die bessern oder, gerechter gesprochen, die unter ihren Landsleuten berühmtern namhaft zu machen, als da sind Baltassare Castiglione (st. 1529), Girolamo Fracostoro (starb 1518), der Erzbischof Giovanni della Casa (st. 1556, berüchtigter Zotenreißer), Annibale Caro (st. 1566), Bernardino Baldi (st. 1617), Claudio Tolommei (st. 1555), Benedetto Varchi (1502—1565, oben unter den Historikern erwähnt), Giambattista Strozzi (st. 1571), Giovanni Guidiccioni (st. 1541), Luigi Alamanni, Francesco Maria Molza (1489—1544) und Angelo di Costanzo (1507—1590). Größere Originalität und Kraft, die sich leider vor Petrarca's Ansehen zu sehr demüthigten, besaß die berühmte Gattin des tapferen Feldhauptmanns Ferrante d'Avalos, Marchese von Pescara, Vittoria Colonna (1490—1547), deren elegische Poesie durch den Tod ihres Gemahls angeregt wurde und die als Weib und Dichterin von ihren Zeitgenossen hoch gefeiert wurde[1]. Neben ihr that sich

[1]) Besonders von Ariost im 37. Gesang seines Orlando:

Nur Eine wähl' ich, doch ich wähle diese,
Die selbst verstummen heißt des Neides Toben,
Und Keine zürnt mir, wenn ich sie erkiese,
Um, von den Andern schweigend, sie zu loben.
Sie hat nicht nur durch ihrer Töne Süße
Sich selber zur Unsterblichkeit erhoben,
Sie ruft auch Jeden lebend aus dem Grabe,
Von dem sie spricht, durch ihre holde Gabe.

Veronica da Gambara (1485—1500) durch eheliche Liebe und Treue wie durch dichterische Begabung hervor und als dritte Dichterin glänzt Gaspara Stampa (1524—1554), die Sappho Italien's. Das entschiedenste lyrische Talent von allen war indessen Torquato Tasso, wie er es schon in seinem befreiten Jerusalem und in seinem Aminta herrlich erwiesen. Die Sonette, Canzonen und Madrigale seines Canzoniere („Rime") offenbaren die großen Eigenschaften des Dichters, Glut und Tiefe des Gefühls, erotische und religiöse Innigkeit und chevaleresken Hochsinn überall, wo er sich von dem ankältenden Einfluß der Schule Petrarca's freizuhalten weiß, und so kann man sagen, daß Tasso, wie als Epiker, so auch als Lyriker, die Vollendung und den Schluß der mittelalterlichen Romantik Italien's bezeichne. Die Lyrik der Italiener des 16. Jahrhunderts nahm schon frühe didaktische und satirische Elemente in sich auf. So geht neben der Erotik in Ariosto's lyrischen Gedichten ein allegorisch-lehrhafter Ton her und in Macchiavelli's Capitoli ruht auf diesem der Hauptaccent. Die eigentliche Didaktik, das beschreibende Lehrgedicht hatte sich an dem Studium von Virgil's Georgica großgenährt und nach diesem Muster schrieb Giovanni Rucellai, den wir früher als Tragiker nannten, sein Lehrgedicht von der Bienenzucht (Le api), welchem die Italiener im didaktischen Fache nur des vielseitigen Luigi Alamanni Gedicht vom Landbau (Dell' agricoltura) vorziehen. Unter den Vertretern der höhern Satire dieser Periode ist Pietro Nelli hervorzuheben, der den Ariost, Alamanni und Andere an satirischer Kraft weit übertraf, während unter den Satirikern der folgenden Periode dem berühmten Maler Salvator Rosa (1615—1675) eine Ehrenstelle gebührt.

Victoria heißt sie und vortrefflich schickt
Der Name sich für sie, die unter Siegen
Geboren ward, die eigner Lorbeer schmückt,
Weil vor und hinter ihr die Siege fliegen.
In ihr wird Artemisia neu erblickt,
Durch Gattenliebe groß — doch ihr genügen
Kann eines Mannes Prachtbegräbniß nicht,
Sie ruft vielmehr ihn aus dem Grab an's Licht.

Wird Porzia, wird Laodomia,
Argia, mit viel Andern noch gepriesen,
Wird noch gerühmt Evadne, Arria,
Die sterbend sich dem Gatten treu erwiesen,
Welch einen Ruhm verdient Victoria?
Denn mochte neunfach ihn der Styx umschließen,
Sie zog den Gatten trotz des Todes Graus
Und trotz den Parzen doch zum Licht heraus.

Konnt' an dem Grab Achilleus' einst Homer
Dem Makedonier seinen Ruhm verleiden,
So würd' er, wenn er lebte, jetzt noch mehr,
Siegreicher Franz Pescara, dich beneiden,
Da solch ein keusches Weib, so hoch und hehr,
Mit dir vereint zu süßen Liebesfreuden,
So hell, wie Jener, deine Thaten singt,
So daß dein Nam' in Ewigkeit erklingt.

Dritte Periode der italischen Literatur.

Wir haben die Blüthezeit der italischen Literatur hinter uns und jetzt zunächst von dem Verfall derselben, welchen sie im 17. Jahrhundert erlebte, zu berichten. Der nationale Sinn lebte nur noch in wenigen edleren Herzen, die Masse des Volkes schleppte stumpfsinnig die geistigen Ketten, womit es eine alles höheren Gehaltes bare, in tiefster Entsittlichung schwelgende Kirche belastete, wie die politischen, worein seine zahllosen Tyrannen es schnürten. Gedankenloser Sinnengenuß war die Losung des Italieners und mußte es sein. Die Kunst bequemte sich diesem Zeitgeschmacke und erniedrigte sich dadurch natürlich immer mehr. Die Wissenschaft und Gelehrsamkeit führten in Schulen und Akademien, von denen die florentinische della Crusca und die römische der Arkadier die berühmtesten waren, ein vegetirendes Dasein und gingen durch Pedanterei und subtile Abgeschmacktheit alles wohlthätigen Einflusses auf Leben und Literatur verlustig. Dem philosophischen Genius Italiens, welcher sich im 16. Jahrhundert in Giordano Bruno und Andern so freiheitheischend geregt, hatte der flammende Holzstoß die Fittige so sehr versengt, daß er sich nie wieder zu kühnem Aufschwung zu erheben vermochte; die kirchlich reformistischen Bestrebungen Sarpi's waren zu vereinzelt und zu sorgfältig umzirkt, als daß sie ihre Wirksamkeit in weitere Kreise hätten ausdehnen können, und was Galilei's große Entdeckungen angeht, so fanden dieselben bekanntlich in Italien nur Verfolgung und mußten erst auswärts eine sichere Stätte suchen, um fruchtbar werden zu können. Die Pflege der Künste war zwar auch im 17. Jahrhundert (Seicento) eine sehr eifrige, denn die politische und moralische Nullität der Nation gab sich gar gerne der süßen Täuschung hin, wenigstens im Reiche des Schönen noch immer die tonangebende Nation Europa's zu sein; allein das ideale Streben und das productive Feuer der früheren Generationen war erloschen. Alles, bemerkt ein italischer Literarhistoriker, was eine lebhafte Phantasie, eine melodische Sprache und ein üppiges Colorit leisten konnten, war noch in den Gemälden und Gedichten der Italiener zu finden, aber Energie und Männlichkeit der Empfindung, Kraft und Gedrängtheit der Diction, Kühnheit und Feuer in der Ausführung hatten mit dem Bewußtsein der Würde und Sicherheit, welche der Genuß bürgerlicher Freiheit gegeben, aufgehört. Die echten Quellen der Inspiration waren vertrocknet und so ersetzten die Dichter und Künstler diesen Mangel an wahrem Gefühl durch Affectation und Gezwungenheit, durch geschraubte Bilder und weithergeholte Gegensätze, kurz, durch alle die Fehler, welche die Malerschule Guido Reni's wie die Dichterschule Marini's und überhaupt die Production der Seicentisti charakterisiren.

Der eigentliche Tonangeber der schwülstigen, süßlichen, hohlen und üppigen Poesie dieser Periode war G i a m b a t t i s t a M a r i n i oder Marino aus Neapel (1569—1625), der eine Menge von Sonetten, Eklogen und Epigrammen, das erzählende Gedicht „der Kindermord zu Bethlehem (La strage degli innocenti)" und andere Sachen mehr geschrieben hat, für die italische und auswärtige Literatur des 17. Jahrhunderts jedoch hauptsächlich durch seinen „Adonis (Adone, 20 Gesänge)", in welchem er allen Ungeschmack der Zeit vereinigte, wichtig geworden ist. In welche Dichtungsgattung man den Adone eigentlich einreihen soll, ist schwer zu sagen und sogar der weitschichtige Titel eines episch-romantisch-mythologischen Gedichtes reicht für dieses Werk, das die Liebe der Venus zu Adonis zum Gegenstande hat, nicht r[illegible] aus. Es ist eine einheitslose, allen ideellen Gehalts entblößte Aneinanderre[illegible] von Geschichten und Situationen, in denen die Wollust die Hauptrolle spiel[illegible]an muß aber gestehen, daß Marini sein üppiges Thema nicht nur durch [illegible]chen Wohllaut einschmeichelnd zu

machen, sondern auch mit außerordentlich erfinderischer Phantasie zu variiren wußte, Vorzüge, welche leider durch Ueberladung und Uebertreibung, durch gelehrte Künstelei und pedantische Witzelei und eine gewisse widerliche Sentimentalität, die soweit geht, daß sogar der Eber, welcher den Adonis tödtet, Anfangs von dessen Schönheit entzückt und gerührt sich zeigt, allzusehr in Schatten gestellt werden. In Marini's Gedicht schlägt der Ton eleganter, prunkvoller Lyrik vor, wie er besonders durch Guarini herrschend geworden, in dem komischen Epos seines Zeitgenossen Alessandro Tassoni (1565—1635), betitelt „der geraubte Eimer (Secchia rapita", deutsch von P. L. Kritz), verbindet sich dagegen, an die Manier Berni's anknüpfend, die volksmäßige Satire mit der romantischen Epik. Der Gegenstand seines humoristischen Heldengedichts, das seine Werthhaltung als eines classischen Werkes durch die Italiener vermöge seines gesunden Witzes und seiner schönen Diction verdient, ist ein Streit, welchen im 13. Jahrhundert die von Modena mit denen von Bologna über den Besitz eines hölzernen Eimers geführt haben sollen. Sämmtliche 12 Gesänge sind voll localer Satire und die Tendenz des Ganzen ist wohl keine andere, als die Durchhechelung der oft ob Kleinigkeiten entbrannten, unaufhörlichen Kriege der Italiener unter einander, welche so sehr zum Verderben des Landes beitrugen. Zugleich mit Tassoni's Gedicht erschien Francesco Bracciolini's (1566—1645) burleske Epopöe „die Verspottung der Götter (lo scherno degli Dei)", eine Travestie der antiken Mythologie, die sich meistens in der Sphäre der Gemeinheit und Trivialität hält. Das nämliche Merkmal eignet zwei weiteren, etwas später erschienenen epischen Burlesken, Lorenzo Lippi's Malmantile racquistato und Paolo Minucci's Torracchione desolato, welche die abgebrauchte komische Manier durch Einmischung von Provinzialismen pikanter zu machen suchten. In edlerem Sinne wurde die komische Epopöe behandelt von dem reichbegabten Niccolo Fortiguerra (1674—1735), der die ironische Romantik Ariosto's in seinem Heldengedicht „Richardett (Ricciardetto", 30 Gesänge, deutsch von Gries) mit Geist, Phantasie und Geschmack erneuerte.

In der Lyrik ahmten die Meister der Seicentisti, die Achillini, Preti, Cassoni, Bruni und Andere, die Unnatur ihres Meisters Marini sklavisch nach. Indessen gab sich doch schon zu Anfang des Jahrhunderts eine starke Reaction gegen das leere Formenspiel der Lyrik der Marinisten kund. Gabriello Chiabrera (1552—1637) verwarf zuerst den petrarcaischen Sonettzwang, verwies auf die antiken Lyriker und verstand es nach Tiraboschi's Zeugniß wie Keiner, „in italischen Lauten die Grazien Anakreons oder den kühnen Flug Pindars wiederzugeben." Ihm eiferten Fulvio Testi (1593—1646), wie später Alessandro Guidi (1650—1712) und Carlo Frugoni (1692—1768) mit großem Erfolge nach; aber der Ruhm, der bedeutendste italische Lyriker des 17. Jahrhunderts zu sein, kommt dem hochherzigen Patrioten Vincenzo da Filicaja (1642—1707) aus Florenz zu. Filicaja zeigt sich ebenso sehr von dem geist- und gemüthlosen Getändel emancipirt, welche seit Petrarca die italische Lyrik im Allgemeinen charakterisirte, als er von pedantischer Nachkünstelung der Alten frei ist. Seine Lyrik entquillt wirklich dem Herzen und die einfache, kernige Sprache, in welche er seine männlichen Gedanken hüllt, verstärkt noch den imponirenden Eindruck derselben. Die Italiener der Jetztzeit, welche sich um die politische und ethische Wiedergeburt ihres Vaterlandes mühen, sind diesem Dichter den ehrfurchtsvollsten Dank schuldig, denn mitten in der Sklavenhaftigkeit und Verworfenheit des 17. Jahrhunder[illegible]hob er seine tönende Stimme, um seine Landsleute aus dem Rausche der [illegible] und Sünde, der sie befangen, zu wecken und ihnen seine schmerz- und zor[illegible] Begeisterung für das schöne und unglückliche Heimatland einzuflößen. [illegible]ja hat seine Gedichte unter dem einfachen

Titel „Poesie Toscane“ gesammelt. Am größten ist er als politischer Dichter. Unter seinen politischen Gesängen befindet sich das berühmte Sonett „Italia! Italia!“, nicht nur unzweifelhaft das gediegendste Product der italischen Poesie im 17. Jahrhundert, sondern nach meinem Gefühle das edelste Kleinod der italischen Lyrik überhaupt. Selbst ein Byron getraute sich nicht, es zu übertreffen, sondern vermochte es nur zu übersetzen (im Childe Harold, C. 4, St. 42[1]). Aber Filicaja's kräftiges Beispiel blieb ohne Nacheiferung und in Giambattista Zappi's (1667—1719) Lyrik begegnet Einem schon wieder die gewohnte Verweichlichung und Süßlichkeit[2]).

Auf der Bühne gelangte während des 17. Jahrhunderts die Oper nicht allein zu vorwiegender Geltung, sondern zu fast ausschließlicher Herrschaft. Die Musik hatte zwar bisher im italischen Drama überhaupt und in den Schäferspielen, wie in Guarini's Pastor fido, eine große Rolle gespielt, nun aber wurde sie geradezu zur Hauptsache und die Poesie hatte nur noch Worte zu den dramatischen Melodieen herzugeben. In diesem Sinne dichtete Ottavio Rinuccini seine Operntexte „Daphne“ und „Eurydice“ und seinem Beispiele ahmte Apostolo Zeno (1669—1750) mit großer Gewandtheit nach. Ihn verdunkelte Pietro Metastasio (eigtl. Trapassi, 1698—1782), ein durch und durch musikalischer Poet, der in seinen 28 Melodramen dem melodischen Schmelz des

---

[1]) Italia! Italia! O tu cui feo la sorte
Dono infelice di bellezza, ond'hai
Funesta dote d'infiniti guai,
Che in fronte scritti per gran doglia porte.

Deh fossi tu men bella, a almen più forte!
Onde assai più ti paventasse, o assai
T'amasse men, chi del tuo bello ai rai
Par che si strugga, e pur ti sfida a morte.

Che or giù dall' Alpi non vedrei torrenti
Scender d'armati, nè de sangue tinta
Bever l'onda del Po Gallici armenti.

Nè te vedrei del non tuo ferro cinta
Pugnar, col braccio di straniere genti,
Per servir sempre, o vincitrice o vinta.

Nicht bald hat sich Gries im Verdeutschen südlicher Poesie so meisterlich erwiesen, als er es durch die nachstehende Uebersetzung des köstlichen Sonetts gethan.

Italien! o du, auf deren Auen
Der Himmel goß unsel'ger Schönheit Spenden,
So dir gebracht als Mitgift Leid ohn' Enden,
Das klar geschrieben steht ob deinen Brauen.

Möcht' ich dich minder schön und stärker schauen!
Damit mehr Furcht und minder Lieb empfänden
Die, so nach deinem Reiz sich schmachtend wenden
Und dennoch dich bedroh'n mit Todesgrauen.

Nicht strömen säh' ich von den Alpen weiter
Bewaffnet Volk, nicht mit den blut'gen Wogen
Des Po sich tränken Gallien's Roß und Reiter;

Noch säh' ich dich, mit fremder Wehr umzogen,
Krieg führen durch den Arm ausländ'scher Streiter,
Stets, siegend und besiegt, in's Joch gebogen.

[2]) Von edlerem Schlage sind die Gedichte von Zappi's Gattin, der um ihrer Schönheit willen gefeierten Faustina Maratti.

italischen Idioms zum höchsten Triumph verholfen hat. Er war der gefeiertste italische Dichter seiner Zeit und gilt seinen Landsleuten auch jetzt noch für classisch, allein wir dürfen uns dadurch über seinen wahren Werth nicht beirren lassen. Sein Eins und Alles ist die unvergleichlich anmuthige Sprache, die schmelzend weiche Form, welche sich den Noten des Componisten buhlerisch anschmiegt. Im Uebrigen wird Jeder Schlegel'n Recht geben, wenn er dem Metastasio zuschreibt: „glänzende Oberflächlichkeit ohne Tiefe, prosaische Gesinnungen und Gedanken, Beobachtung der Schicklichkeiten und scheinbare Sittlichkeit; denn die Wollust wird in diesen Schauspielen nur eingeathmet, aber nicht genannt, und es ist immer nur vom Herzen die Rede.“ Zu diesen von Schlegel gerügten Fehlern kommt dann noch die Verbrauchtheit der Situationen und Charaktere und die Unwahrscheinlichkeit der Handlung. Metastasso ist der Vollender der ernsten oder heroischen, tragischen Oper (Opera eroica, sera); ein Nachfolger in seinem Amte als Hofdichter zu Wien, Giambattista Casti (1721—1803), widmete seine Kräfte Anfangs der komischen Oper (Opera buffa), hat jedoch literarische Bedeutung erst später durch seine in Ottaven verfaßten „galanten Novellen (novelle galanti)“ und sein satirisches Thierepos „die redenden Thiere (gli animali parlanti“, deutsch von Stiegler) erworben. Ersteres Werk reproducirt noch einmal die ganze Zügellosigkeit der italischen Novellistik und fordert von dem Höhepunkt der Frivolität des 18. Jahrhunderts herab die Menschen zu muthwilligem, aber wohl motivirtem Gelächter über die Tragikomödie des Lebens auf. Auch die „redenden Thiere“ sind ein sprechendes Zeugniß von der gränzenlosen Libertinage jener Zeit, enthalten aber dabei die feinsten Beobachtungen über das Hof- und Staatsleben und eine scharfe satirische Kritik der politischen und sozialen Ideen und Zustände. Das höhere Lustspiel war seit Machiavelli und Peter dem Aretiner immer mehr verfallen und kam, durch die spanisirenden und französisirenden Bestrebungen der Della Porta (st. 1615), Gigli (st. 1721), Fagiulo (st. 1742) und Chiari (st. 1787) wenig gefördert, erst wieder zu scenischer und literarischer Geltung, als sich in der Mitte des 18. Jahrhunderts Carlo Goldoni (1707 bis 1793) seiner annahm. Die Italiener verehren ihn als ihren Moliere, als den Schöpfer oder wenigstens Vollender ihres Charakterlustspiels (Commedia di carattere), bewundern die Leichtigkeit und Raschheit seiner Production, die sich in mehr als 120 Komödien bewährte, seine echtkomische Ader, seinen attischen Witz, seine unerschöpfliche Erfindungsgabe, seine vielseitige, naturgemäße Charakterzeichnung und rechnen ihm überdieß den Umstand hoch an, daß es ihm gelungen, nationalen Gehalt mit kunstmäßiger Form zu verbinden. Goldoni's außerordentliche Popularität reizte den Venetianer Carlo Gozzi (1718—1802) zu dramatischer Nebenbuhlerschaft. Ueberzeugt, mit Goldoni im Charakterlustspiel nicht wetteifern zu können, setzte er Alles daran, die altnationale Commedia dell' arte wieder in's Leben zu rufen. Wohlbekannt mit der Vorliebe seiner Landsleute für Phantastik aller Art, griff er zu den wunderreichsten Stoffen und formte seine Farcen und Maskenspiele („das blaue Ungeheuer“, „der grüne Vogel“, „die Liebschaft der drei Orangen“ u. dgl. m.) gleicherweise aus orientalischen Feenmärchen wie aus den burlesken Traditionen der alten Volkskomödie. Es gelang Gozzi auch wirklich, die Lustspiele Goldoni's für eine Zeit lang von der Bühne zu verdrängen, aber für die Dauer vermochten seine Sachen (Fiabe. Märchen nannte er sie) das Publicum nicht zu befriedigen, und während jetzt die entartete Commedia dell' arte nur noch in den kleinen Volkstheatern zu Neapel, Florenz, Turin und Venedig ein rohes und unbeachtetes Leben hinfristet, sind die Italiener mit neuer Liebe zu Goldoni zurückgekehrt, den sie pathetisch ihren „gran Goldoni“ nennen. Die Tragik Italiens beherrschte während des 18. Jahrhunderts die Nachahmung der französischen Tragödie und sämmtliche Producte dieser Nach-

ahmung, selbst die gerühmte „Merope" des Scipio Maffei (st. 1755) nicht ausgenommen, lassen äußerst nüchtern und kalt. Einen neuen Aufschwung nahm das tragische Spiel durch Vittorio Alfieri (1749—1803), dessen republikanische Feuerseele es unternahm, mit der Bühne zugleich den Staat zu reformiren und durch seine strengen und hochsinnigen Trauerspiele, deren er 21 dichtete, seine erschlafften Landsleute zur Wiedereroberung der alten Kraft, Größe und Freiheit anzuspornen. Alfieri steht weit mehr unter dem Einfluß politischer als poetischer Inspiration; wir begegnen in seinen Trauerspielen (metrisch verdeutscht von Rehfues, in einer Auswahl von Lüdemann) überall demselben spröden und lakonischen Geiste, welcher das Buch „von der Tyrannei" schrieb. Entrüstet über die Verweichlichung der Gemüther, welche durch Dichter wie Metastasio gefördert wurde, verschmähte Alfieri die bestechenden und verlockenden poetischen Mittel, womit der liebeschmachtende Wiener Hofpoet so große Wirkung hervorzubringen gewußt hatte. Der weibischen Liebessiechheit und thränenseligen Rührung der Charaktere Metastasio's setzte er Personen von römischer Herbigkeit und catonischem Stoicismus entgegen, der faltenreichen, prunkmanteligen Form den knappgeschürzten Lakonismus seiner tapfern Sprache, der musikalischen Zerflossenheit skulpturmäßige Schärfe und Bestimmtheit. Seine Poesie ist in Wahrheit Bildhauerarbeit und es ist merkwürdig, wie durch und durch unmusikalisch dieser Italiener ist, wie sehr er von dem weiblichen Naturel seiner Landsleute eine Ausnahme macht. Aber zur Poesie gehören schlechterdings Töne, Farben, Blüthen und Düfte und das gänzliche Verschmähen derselben hat sich an Alfieri bitter gerächt. Die Grazien haben ihm beleidigt den Rücken gewandt, seine Dramen sind hart, trocken, abstract; es sind Nächte voll Schrecken ohne irgend ein milderndes Licht, schneidende Dissonanzen ohne irgend einen versöhnenden Accord. In seiner anatomischen Zergliederung der Leidenschaften oder vielmehr der zwei einzigen Leidenschaften, die er kennt, des Freiheitsdurstes und der Unterjochungslust, reiht er eine geistige Marter an die andere und gestattet dem Herzen keinen Augenblick hoffendes Aufathmen oder Ruhe. Selten, höchst selten läßt er ihm ein zärtliches Wort, einen klagenden Laut entschlüpfen. Er foltert es unerbittlich und läßt es in düsterer Verzweiflung brechen oder in stoischer Resignation stillstehen. Seine Fehler springen uns frappant in die Augen, wenn wir seinen „Filippo" mit dem „Don Carlos" unseres Schiller vergleichen. Der deutsche Dichter hat aus diesem Stoff ein Hoheslied der Freiheitsbegeisterung geschaffen, aus welchem die edelste Humanität klingt und duftet, der italische dagegen eine trockene und finstere Staatsaction. Schiller's Stück hinterläßt den erhebenden Eindruck, daß dem Guten und Schönen selbst in seinem Untergange der ideale Sieg über das Böse verbleibe, Alfieri's Tragödie hingegen zwingt uns die trostlos bittere und niederschmetternde Ueberzeugung auf, daß das Edle und Liebenswürdige nur da sei, um der Bosheit zum Opfer zu fallen. Indessen muß gesagt werden, daß einige Scenen in diesem Drama Alfieri's in ihrer lakonischen Kraft zu dem Furchtbarsten gehören, was die tragische Poesie jemals hervorgebracht hat [1]).

[1]) Zu diesen Scenen gehört besonders jene, wo König Philipp seinen Vertrauten Gomez auffordert, die Königin und seinen Sohn Carlos während einer Unterredung mit ihnen zu beobachten, dann diese Unterredung mit ihnen selbst, wo der Tyrann mit satanischer Schlauheit die Gefühle der Liebenden stachelt, sich zu verrathen, endlich die in drei Verse zusammengedrängte Verständigung zwischen Philipp und Gomez, nachdem der Erstere Frau und Sohn scheinbar gütig entlassen hat:

Fil. Udisti?
Gom. Udii.
Fil. Vedisti?
Gom. Io vidi.

Das Erwachen eines bessern Geistes in Italien, welches sich in Alfieri kundgab, läßt sich noch in mehreren Dichtern zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts deutlich wahrnehmen. So in Giuseppe Parini (1729 bis 1799), der in seinem geistvollen Gedicht „der Tag (il giorno)", welches die Lebensweise der vornehmen Welt darstellt, die Ursachen und Wirkungen der moralischen Versunkenheit und der politischen Nullität seiner Landsleute satirisch aufzeigte und durch seine feine und witzige Sittenmalerei nicht wenig dazu beitrug, die italische Gesellschaft aus ihrer üppigen Selbstvergessenheit aufzurütteln[1]). Ehrenvolle Erwähnung verdienen auch Melchiore Cesarotti (1730—1808), weniger um seiner selbstständigen Producte als um seiner meisterlichen Uebersetzung des Ossian willen, und der Sizilianer Giovanni Meli (1740—1815), welchen ein Landsmann „l'onor di Sicilia" genannt hat und dessen Lieder im sizilischen Dialekt (deutsch von Gregorovius) voll Frische und Süßigkeit sind. Giovanni Pindemonte's (1751—1812) Trauerspiele, besonders seine Ginevra di Scozia, ernteten bei ihrem Erscheinen großen Beifall, sind jetzt aber so ziemlich verschollen und nur noch durch den Umstand merkwürdig, daß in denselben zuerst ein bescheidener Versuch gemacht wurde, von dem Regelzwang der französischen Dramatik Umgang zu nehmen. Ippolito Pindemonte (1753 bis 1828), des Vorigen jüngerer Bruder, zeichnete sich durch zarte, innige und für einen Italiener auffallend schwärmerisch und melancholisch gefärbte Lyrik aus, die sich mit Vorliebe auf dem Boden der Naturschilderung bewegt, deren sanfte, idyllische Klänge jedoch unter dem Kampflärm einer so bewegten Zeit meist ungehört verhallten. Er hat auch ein Trauerspiel geschrieben, dessen Held der deutsche Hermann ist. In Alfieri's Geist sind die Tragödien Vincenzo Monti's (1754—1828) gedichtet, allein nicht das Herz, sondern nur der Kopf hat sie der Hand dictirt. Denn Monti war weit entfernt, die stolze Republikanergesinnung Alfieri's zu theilen. Sein Genie bewahrte ihn nicht vor Feilheit und er trieb mit seinen Dichtergaben Schacher. Erst schrieb er, veranlaßt durch die Ermordung des Gesandten der französischen Republik durch den römischen Pöbel, im Dienst und zu Gunsten des Papstes das gegen den Geist der französischen Revolution gerichtete Gedicht Basvilliana, dann lief er zu den lombardischen Republikanern über, hierauf speichelleckte er als Hofpoet Napoleon's und nach dessen Sturz sang er den östreichischen Kaiser lobpreisend an. Von seinen zahlreichen Werken kommt der in Terzinen geschriebenen Basvilliana der Preis zu, denn dieses, von des Dichters begeisterter Liebe für Dante's göttliche Komödie zeugende Gedicht zieht, wenn auch als Ganzes verfehlt und unwahr, durch zahlreiche erhabene, glut- und phantasievolle Einzelnheiten vor allen übrigen an. Ein ernsteres und edleres Streben lebte und wirkte in Ugo Foscolo (1773—1827), der mit zu den bedeutendsten Vorkämpfern von Italien's nationaler Wiedergeburt gehört. Als Tragiker, als welcher er zuerst auftrat, unbedeutend, erregte er durch seinen Roman

---

Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto? —
Gom. È omai certezza —
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gom. Pensa —
Fil. Pensai. Mi segni.

[1]) Höchst ehrwürdig und groß zeigt Dante des alten Italien's
Bild und das mittlere zeigt lieblich und schön Ariost;
Aber du maltest das neue, Parini! Wie sehr es gesunken,
Zeigt dein spielender, dein feiner und beißender Spott.
Dient es zum Vorwurf dir, daß dein Jahrhundert so klein war?
Eher zum Lobe! Du warst wirklicher Dichter der Zeit. Platen.

„Briefe zweier Liebenden (Lettere di due amanti)", welchen er später umgearbeitet unter dem Titel „Letzte Briefe des Jacopo Ortis (Ultime lettere di Jacopo Ortis)" herausgab, großes Aufsehen, wie nicht minder durch sein didaktisches Gedicht „die Gräber (I sepolcri" deutsch von Hilscher). Das erstere Werk ist der italische Werther, indem der Held deutsche Sentimentalität mit italischem Patriotismus vereinigt und an beiden zu Grunde geht, das zweite verfolgt einen hohen Ideengang und spricht strafende Wahrheiten aus, leidet aber an gekünstelter Gedrängtheit und Dunkelheit.

Die italische Historik des 17. Jahrhunderts ist von geringer Bedeutung und nur etwa Catarino Davila, der übrigens einen ausländischen Stoff behandelte, nämlich die bürgerlichen Kriege Frankreich's von 1559 bis 1598, als ehrenwerther Vertreter derselben aufzuführen. Die Nationalgeschichte blieb von Guicciardini an verwaist, bis im 18. Jahrhundert der treffliche Lodovico Antonio Muratori (1672—1750) sich ihrer annahm. Mit unsäglichem Fleiße sammelte, sichtete und registrirte er die Materialien zu einer Gesammtgeschichte Italien's („Antiquitates Italicae medii aevi", „Rerum Italicarum scriptores") und schrieb dann, durch solche Studien befähigt, seine italischen Annalen (Annali d'Italia dal principio dell' era volgare fino al anno 1749). Sein Altersgenosse, der freimüthige Pietro Giannone (geb. 1676), der als Gefangener der Inquisition in einem Kerker Turin's starb, legte in seiner Geschichte Neapel's (Storia civile del regno di Napoli) den Hauptaccent auf die Befehdung kirchlicher Tyrannei und Verdummung und ein jüngerer Zeitgenosse von Beiden, Girolamo Tiraboschi (1731—1794), unterwarf in seinem großen literarhistorischen Werke (Storia della letteratura Italiana) die Geistesthaten seiner Landsleute einer ebenso gründlichen als scharfsinnigen Untersuchung. Die Geschichte Italien's im Zeitalter der Revolution schrieb Carlo Giuseppe Guglielmo Botta (Storia d'Italia dal 1789—1814), welcher später Guicciardini's Geschichtsbücher fortsetzte und so eine allgemeine Geschichte seines Vaterlandes vom Jahre 1490 an lieferte, deren Schluß sein erstgenanntes Werk ausmacht und in welcher er bei jeder Gelegenheit die patriotische Mahnung anbringt, daß Italien's Wiedergeburt nicht dem Ausland, weder den Oestreichern noch den Franzosen, weder den Engländern noch den Russen anheimgegeben sei, sondern einzig und allein auf der Ermannung und Einigung der eigenen Söhne des Landes beruhe.

Vierte Periode der italischen Literatur.

Filicaja, Alfieri, Parini und ihre Gesinnungsgenossen unter den Dichtern und Gelehrten Italien's hatten Alles daran gesetzt, ihre Landsleute zum Bewußtsein ihrer schmachvollen Lage zu bringen, und es war ihnen gelungen, in allen edleren Gemüthern die Sehnsucht nach besseren sittlichen und politischen Zuständen zu entfachen. Die französische Revolution, die von allen unterdrückten Völkern so heiß bewillkommt ward, schien die Wünsche dieser Sehnsucht verwirklichen zu wollen; aber bald mußten die Italiener, welche sich mit Begeisterung in die neue Bewegung geworfen, erkennen, daß es den Franzosen nur um Eroberung zu thun sei, und Napoleon's Herrschaft benahm ihnen dann vollends jede Illusion. Nach dem Sturze des großen Schlachtenmeisters lastete die Restauration, wie auf dem ganzen Continente, so auch auf Italien mit furchtbarer Härte und die Tyrannen des Landes führten mit Hilfe östreichischer Bajonette alle die alten Mißbräuche

in dasselbe zurück. Indessen ging der Same, den das achtzehnte Jahrhundert gestreut, nicht verloren, und wenn auch die Carbonari-Verschwörungen, die Aufstände von 1820 mißglückten und im Blute der Patrioten erstickt wurden, so wirkten die Ideen, welche ihnen zu Grunde gelegen, dennoch im Stillen fort und bereiteten allmälig den nationalen Aufschwung vor, welchen die Italiener vom Jahre 1830 an unleugbar genommen. Die Literatur hat daran den größten Antheil, denn wie sie durch ihre Hingebung an das Ausland und dessen Muster in früherer Zeit zum Untergang der Unabhängigkeit und Würde Italien's wesentlich mitgewirkt, so betrachtete sie es später als ihre heilige Pflicht, diese Schuld durch Erhebung der Gemüther, durch Weckung des Nationalsinns zu sühnen. Die Fesseln, welche ein Volk Jahrhunderte hindurch getragen, sind jedoch nicht plötzlich abzuschütteln und so sehen wir auch die italische Literatur der Gegenwart noch immer vom Ausland und dessen literarischen Richtungen abhängig; allein das redliche Bestreben, die fremden Formen mit nationalem Gehalt zu erfüllen, muß ihr durchaus zuerkannt werden. Die Revolutionsperiode hatte die schlummernden Geister aufgestört, die erschlafften Gemüther gestählt. Unbestimmten Hoffnungen und Erwartungen gesellte sich allmälig die Einsicht, daß Vieles zu thun sei, bevor an die Realisirung derselben gedacht werden könne. Die Italiener begannen zu lernen und zu forschen. Eine Umbildung des Geschmacks bahnte sich an; man brach mit der Classik, verwarf Aristoteles und Boileau, kehrte sich ab von der Weichlichkeit und Charakterlosigkeit Petrarca's und Metastasio's und zollte der Mannhaftigkeit Alfieri's Ehrerbietung. Die Bekanntschaft mit der deutschen und englischen Romantik verwies die Italiener auf ihr Mittelalter, dessen literarische Schätze jetzt mit eifrigster Pietät ausgegraben wurden. Vor Allem war es Dante, welchem sich die Begeisterung einer enthusiastischen Jugend zuwandte, denn die göttliche Komödie ist nicht nur das Centrum der Romantik, wie sie Schlegel nannte, sondern auch ein Codex italischen Patriotismus. Als solcher erregte sie den Genius von Giacomo Leopardi (1798—1837), dessen „Gesänge (Canti“, 1831, deutsch von Kannegießer) die edelste Frucht der italischen Lyrik neuester Zeit sind. In Dante's Geist und in der einfach schönen Sprache Filicaja's stimmte er die Wehklage über Italien an:

Mein Vaterland, ich seh' die Mauern, sehe
Die Säulen, Bogen, Thürme, die zuvor
Der Ahnen Eigenthum,
Nur seh ich nicht den Ruhm,
Den Lorbeer seh' ich nicht, den Stahl, der ehe
Die Väter schmückte! Ha, die Stirn verlor,
Die Brust verlor, die nackte, ihre Zier.
Die Striemen dort, weh' dir!
Die Beulen und das Blut! Wie bist du häßlich,
Du schönste Frau! Zur Welt ruf' ich hinaus,
Zum Himmel auf, sagt an:
Wer hat ihr das gethan? Und gräßlich, gräßlich,
Wie schwere Ketten ihr die Arm' umzieh'n!
Am Boden sitzet sie in Gram und Graus,
Die Locken wild zerstreut und schleierlos,
Und zwischen ihren Knie'n
Verbirgt die Arm' ihr Angesicht und weint. —
Wo ist die alte Kraft,
Wo Muth und Waffen, wo Beharrlichkeit?
Wo ist dein Schwert? Sag' an!
Wer raubte dir's, wer hat dich so erschlafft?
Wer zog im kühnen Streit
Dir ab den Mantel und der Stirne Band?
Wie fielst du oder wann
Von deiner Hoheit und so tief zur Erde?
Und Keiner von den Deinen hob die Hand,

Um dich zu schützen? Waffen, Waffen! Ich
Allein will kämpfen, sterben ich für dich.
Gib Himmel, daß zum Brand
Mein Blut in jeder Brust Italiens werde!

Diese Verse sind Leopardi's Canto an Italien (All' Italia) entnommen, welcher 1818 zugleich mit dem Gedicht über ein dem Dante zu errichtendes Denkmal zuerst erschien und den gewaltigsten Eindruck hervorbrachte, indem er den Italienern die Gewißheit gab, daß der Geist, welcher dereinst Dante's patriotisches Herz beseelt, unter ihnen noch nicht erloschen sei. Das gramvolle Zürnen des Dichters über die Schwäche und Zerrissenheit seines Heimatlandes, über die Trägheit und Entnervung seiner Zeitgenossen, verbunden mit dem Stolz der Erinnerung an eine ruhmreiche Vergangenheit, hat seinen vollendetsten Ausdruck erreicht in dem Canto „an Angelo Mai, als er Cicero's Bücher de republica aufgefunden hatte.“ Hier verklärt die Begeisterung die männliche Thräne der Entrüstung im Auge Leopardi's und sein Gesang schwebt adlergleich majestätischen Fluges einher, an Gedankenschwung und edler Einfachheit den schönsten Hymnen Pindar's gleich. Leopardi ist noch durchaus Classiker, aber im besten Sinne, denn seine vollkommen antike Seele, sein mit hellenischer Weisheit und römischem Republikanismus aufgenährter Geist mußten zu ihren Ergüssen jede andere Form verschmähen außer die allereinfachste, welche äußerlichen Schmuck als überflüssig betrachtet den nationalen Reim, als ein unumgängliches Zugeständniß, mehr nur zuläßt denn sucht und die Ideen plastisch hervortreten läßt [1]). Einen anderen Geist und eine andere Form nehmen wir an den Dichtungen von Alessandro Manzoni (geb. 1784) wahr, dem Chorführer der italischen Neuromantiker. Manzoni ist vor Allem Christ und gläubiger Katholik, wie er denn auch seine Laufbahn mit religiösen Liedern („Inni sacri“) begonnen hat, und ebenso wesentlich Italiener und Romantiker, wie durch den gläubig katholischen Grundzug seiner Dichtungen, ist er es auch durch die ganz und gar malerische und musikalische Form derselben. Der Ruhm, der ihm als Lyriker zukommt, daß er nämlich an die Stelle der herkömmlichen Rhetorik und Declamation Gefühlsinnigkeit und wahre, warme, klar quellende Empfindung gesetzt, gebührt ihm nicht minder als Tragiker. Seine zwei Trauerspiele Il conte di Carmognola und L'Adelchi haben der canonischen Geltung der pseudoclassischen Dramatik ein Ende gemacht und durch ihren nationalen Inhalt sowohl als ihre freiere Form nachhaltig und wohlthätig auf die zeitgenössische Literatur seines Landes eingewirkt. Ihr dichterischer Werth beruht jedoch hauptsächlich auf ihren lyrischen Partieen, auf den Chören, in welchen, wie in seiner Ode auf Napoleon's Tod (il cinque Maggio) Manzoni's Lyrik prächtig und machtvoll auftönt. Sein historischer Roman „die Verlobten (i promessi sposi“, deutsch von Bülow, von Leßmann, von Fink) hat zwar in Italien und Deutschland vermöge schöner Einzelnheiten, die einem Dichter ersten Ranges zur Ehre gereichen würden, viele Verehrer gefunden, ist aber im Grunde ein unbehilfliches und zerbröckeltes Werk, das, eine Frucht der Nachahmung Walter Scott's, dessen historische Romandichtung von den italischen Romantikern mit Begierde ergriffen wurde, im Ganzen sein Vorbild keineswegs erreicht. An Umfang des Talents, besonders an dramatischem Nerv, wird Manzoni übertroffen von Giovanni Battista Niccolini (geb. 1786), dessen Erstlingstragödieen (Polixena, Ino e Themisto, Medea ed Oedip) sich strenge an die Form Alfieri's hielten, der aber später dem romantischen Geiste die geziemenden Einräumungen machte und vermöge seiner Trauerspiele Antonio Foscarini, Giovanni da Procida, Arnoldo da Brescia, Lodovico Moro, Filippo Strozzi, als der

[1]) Eine ausführliche Charakteristik Leopardi's habe ich in meiner Schrift „Poeten der Jetztzeit“ S. 42—49 gegeben.

gediegenste Repräsentant nationaler Tragik zu begrüßen ist. Sein Arnoldo insbesondere ist ein Werk großartigsten Styls und gewährt durch die patriotische Energie, von welcher es erfüllt ist, den wohlthuendsten Eindruck. Weicher und lyrischer zeigt sich Silvio Pellico (geb. 1789), dessen um seiner Vaterlandsliebe willen erduldete Leiden in den Kerkern des Spielbergs durch sein Buch „Le mie prigioni“ in aller Welt bekannt wurden. Pellico ist eine durchaus elegische Natur, auch in seinen Trauerspielen, von welchen Francesca da Rimini durch den rührenden Stoff und die Zartheit und Innigkeit der Behandlung ein Lieblingsstück der Italiener wurde, wie es überhaupt das Beste ist, was er gedichtet. Von sonstigen Dramatikern sind zu nennen Bentignano, Marenco, Sgricci, der seine Tragödieen improvisirte, die Lustspieldichter Giraud, Nota, Rosini, welche Goldoni's Manier huldigten, der Librettodichter Romani, der in Metastasio's Fußstapfen trat. Unter den Lyrikern wurden außer den bisher genannten Poeten in weitern Kreisen bekannt Jacopo Vittorelli, Ricci, Andrea Maffei, Tommaseo, Cantu, Borghi, Emiliani, Montanari, Sterbini, Costa, Mazza, Muzzarelli, Bondi, Rieri, Arici, Crico, Rosetti, die berühmte Improvisatorin Rosa Taddei, Teresa Bandettini und Andere. Das stereotype Sonettlirlarum klingelt zwar noch vielfach in den Versen dieser Lyriker, daneben aber hat bei Vielen denn doch ein edlerer Sinn Platz gegriffen und sie Lieder gelehrt, die von rührender Theilnahme an dem Unglück des Vaterlandes und von Hoffnungen und Wünschen für dessen Befreiung widertönen. An Umfang des Talents und Macht des Ausdrucks ließ die Genannten alle hinter sich der „Béranger Italiens“, Giusti, dessen politisch-satirische Gedichte — gesammelt unter dem wunderlichen Titel Poesie tratte da un testo a penna (später kamen noch Il Re Tentanna und andere hinzu) — ein Haupthebel der italischen Revolution geworden sind. Das junge Geschlecht der Romantiker baute indessen mit Vorliebe das Feld der poetischen Erzählung und des historischen Romans an. In ersterer leisteten Grossi (Ildegonda), Sestini (La Pia), Prati (Esmenegarda) und Berchet (Parga, dann ges. Romanze und Le Fantasie) Vortreffliches und die zwei Letztgenannten haben außerdem, wie auch Carrér und Carcano, sehr schöne Romanzen gedichtet. Die deutsche Balladendichtung und Byron's poetische Erzählungen haben hier die Vorbilder geliefert. Zur eifrigen Pflege des historischen Romans gaben Manzoni's „Verlobte“ das Signal, denn ein von Bertoletti etwas früher gemachter Versuch in dieser Gattung kann nicht in Anschlag gebracht werden. Anfangs herrschte blinde Nachahmung Walter Scott's, eine wahre Scottomanie, bald aber mischten sich der historischen Romandichtung auch die Graßheiten der französischen Neuromantiker in reichlichem Maaße bei. Manzoni zunächst stehen als Verfasser historischer Romane Rosini (La monaca di Monza, eine Fortsetzung der Promessi sposi, Luisa Strozzi, il conte Ugolino), Massimo d'Azeglio (Ettore Fieramosca, Niccolo de' Lapi), Tommaso Grossi (Marco Visconti) und Cesare Cantu (Margherita Pusterla). Diesen schlossen sich mit mancherlei Nüancirungen an der verdiente Literator Niccolo Tommaseo (il duca d'Atena), der sich auch im sentimentalen Roman versuchte (Fede e bellezza), ferner Giulio Carcano (Ida della Torre), Carlo Rusconi (Giovanni Bentivoglio), Ignazio Balletta (Le nozze di Buondelmonte), Bassanio Finoli (Igilda di Brivio), Giulio Bianchetti (Giulia Francardi), Luigi Forti (Teodolinda), Giovanni Colleoni (Isnardo). Keiner von allen diesen Romanen — und wir haben nur die besseren genannt — erhebt sich über die Mittelmäßigkeit; wo sie sich nicht nach Art der Neuromantik Frankreich's in Gräßlichkeiten ergehen, sind sie höchst fromm und empfindsam und es wird in ihnen unendlich viel geweint, aber noch mehr gebetet. Die ästhetische Ausbeute ist durchgehends sehr gering.

Von wahrhaftem, wenn auch vielfach fehlgehendem und in Gräueln sich verlierendem Genie legte bisher nur ein italischer Dichter historischer Novellen Beweise ab, der Livornese Guerrazzi, in dessen Romanen (Battaglia di Benevento, L'Assedio di Firenze, Isabella Orsini, Beatrice Cenci) sich alle Leiden und Leidenschaften, alle Kämpfe und Krämpfe der Giovine Italia ein Rendezvous gegeben haben. Der moderne Sittenroman wurde von dem Neapolitaner Ranieri nicht ohne Erfolg in Italien eingeführt. Durch ihn und noch weit mehr durch Guerrazzi sehen wir eigentlich die italische Neuromantik, insofern sie nach Manzoni's und seiner treuesten Anhänger Sinn wesentlich in mittelalterlicher Glaubensinnigkeit besteht, schon verneint. Die Gesinnung und Schreibweise Beider ist durchaus modern und Guerrazi's berühmte Romane zeigen deutlich, daß die neuromantische Illusion auch in Italien, wie allenthalben, vor der skeptischen Vernunft schlechterdings nicht bestehen kann. Hat doch diese im Gewande der Ironie, wie wir gesehen, der Romantik schon zu Pulci's und Ariost's Zeiten den Krieg erklärt. Heutzutage nun gab sie die leichtfertige Ironie auf, handhabt jedoch dafür eine noch schärfere Waffe, den Demokratismus, dessen unerbittliche Logik alle romantischen Trugschlüsse zunichte macht. Um aber gerecht zu sein, müssen wir anerkennen, daß der italischen wie der französischen Neuromantik das große Verdienst zukommt, in die abgestandene und versumpfte Literatur eine neue Bewegung gebracht, derselben frische Quellen eröffnet und der kommenden Generation einen Boden bereitet zu haben, auf welchem diese ihre Kräfte frei und schön entfalten kann. Sehr viel ist schon dadurch gewonnen, daß die Literatur die ehrenvolle Stellung, welche ihr in dem Ringen Italien's nach politischer und moralischer Verjüngung ansteht, erkennt und einnimmt, daß die literarische Aeußerung die reformistischen Versuche der zwanziger, dreißiger, vierziger und fünfziger Jahre des 19. Jahrhunderts begeistert unterstützte. Man braucht nur an Gioberti's reformistisch-wissenschaftliche Schriftstellerei im constitutionellen und an Mazzini's revolutionäre Publizistik im demokratisch-republikanischen Sinne zu erinnern, um diesen hochrühmlich-nationalen Geist der italischen Literatur zu kennzeichnen. Von diesem Geist ist auch die neuere Geschichtschreibung Italiens getragen, freilich nicht die des hierarchisch-obscurantistischen Polyhistors und Compilators Cesare Cantu, wohl aber die des tapfern Generals Pietro Colletta (st. 1831), dessen berühmte Storia del reame di Napoli dal 1734 sino al 1825 (deutsch von Leber) den florentinischen Geschichten des Macchiavelli gleichzustellen und als eine der Hauptleistungen moderner Historik anerkannt ist, sowie ferner des Grafen Pompeo Litta gediegene Geschichte des italischen Adels (Famiglie celebri) und des Sizilianers Michele Amari treffliche Geschichte der sizilischen Vesper (La guerra del vespro Siciliano, deutsch von Schröder). Wie auch die Geschicke des italischen Volkes noch sich wenden mögen, bis es zu seinem Rechte gelangt, so viel ist gewiß, die Gemüther haben, im Brennpunkt der Vaterlandsliebe concentrirt, an Ernst und Tiefe, die Geister an Hellsicht zugenommen und dem großen Werke der Wiedergeburt Italiens leiht die Poesie ihre Begeisterung, die Musik ihre Melodieen, die Wissenschaft ihre Erfahrungen.

Viertes Kapitel.

Spanien[1]).

Die Ursprache der pyrenäischen Halbinsel soll nach Einigen eine Tochter der griechischen und phönikischen, nach Andern ein keltisches Idiom, der Meinung Dritter zufolge die kantabrische oder baskische Sprache gewesen sein. Wahrscheinlich ist, daß schon in der ältesten Vorzeit in der Halbinsel mehrere Sprachen gesprochen wurden, von keiner derselben aber hat sich irgend ein schriftliches Denkmal erhalten. Nach der Eroberung des Landes durch die Römer wurde die lateinische Volksmundart (lingua romana rustica) herrschend und aus der Vermischung derselben mit der Sprache der Westgothen, welche zu Anfang des 5. Jahrhunderts in Spanien einwanderten, entstand das spanische Romanzo, (Romance). Die volltönende Energie desselben läßt mehr denn irgend eines der andern südlichen Idiome den mächtigen Einfluß der Kraftsprache Rom's auf die Bildung der neuen Mundart herausfühlen. Dieser Energie vermochte die Wirksamkeit der arabischen Sprache, welche sich seit der Eroberung Spanien's durch die Araber

[1]) Velasquez: Origines de la poësia castellana. Sarmiento: Memoria para la historia de la poësia y poëtas españoles. Mohedano: Historia liter. de España. Martinez de la Rosa: Sobre la poësia epica española. Quintana: Annalisi dei principali poëmi epici spagnuoli. Argote de Molina: Discurso sobre la poësia castellana. Ochoa: Noticia de todos los poëtas españoles. Zarate: Resumen hist. de literat. española. Hauptsammelwerke — (ohne die Romanzenbücher, von welchen weiterhin die Rede sein wird) — Mendibil y Silvela: Biblioteca selecta de literatura española. Ribadeneyra: Biblioteca de autores españoles. Ochoa: Tesoro del teatro español. Aribau: Biblioteca de autores españoles. — Viardot: Etudes de l'Espagne, 1836. Sismondi, vol. II. Dozy: Recherches sur l'histoire politique et littéraire de l'Espagne pendant le moyen age, 1849. Ticknor: History of Spanish literature, 3 Bde. 1849 (deutsch mit sehr werthvollen Bemerkungen bereichert von N. H. Julius, 2 Bde. 1852). Bouterwek, Bd. 3. Brinkmeier: Abriß einer documentirten Geschichte der spanischen Nationalliteratur von den frühesten Zeiten bis zum Anfange des 17. Jahrhunderts, 1844. Brinkmeier: Die Nationalliteratur der Spanier seit dem Anfange des 19. Jahrhunderts, 1850. Clarus: Darstellung der spanischen Literatur im Mittelalter, 2 Bde. 1846. Schack: Geschichte der dramatischen Literatur und Kunst in Spanien, 3 Bde. 1845—46. Schack: Nachträge zur Gesch. d. dramat. Literatur und Kunst in Spanien, 1854. Wolf: Ueber die Romanzendichtung der Spanier (Jahrbücher der Literatur 1846—47, Nr. 114, S. 1 fg. Nr. 117, S. 82 fg.). Wolf: Studien zur Geschichte der spanischen und portugiesischen Nationalliteratur, 1850. Lemcke: Handbuch der spanischen Literatur (Bd. 1, die Prosa; Bd. 2, die epische, lyrische und didaktische Poesie; Bd. 3, das Drama), 1855—56.

(Moriscos Mauren) vielfach geltend machte, keinen Eintrag zu thun, wohl aber wurde das spanische Romanzo in seiner Entwicklung zur Schriftsprache durch die Einwirkung des biegsamen, höchst gebildeten Idioms der arabischen Eroberer bedeutend gefördert. Es verzweigte sich indessen schon frühe in verschiedene Dialekte. In Portugal herrschte der portugiesische, in Aragon, Catalonien, Asturien, Galizien und Navarra der limosinische, in Castilien und Leon der castilische (lengua castellana). Dieser, der helltönendste und reinste, mußte um so mehr an Bedeutung gewinnen, je entschiedener sich Castilien als Kern der Nation darstellte, und erlangte dann auch im 16. Jahrhundert für immer den Sieg über die übrigen, d. h. er wurde, was uns Deutschen das Hochdeutsche ist, die Staats- und Büchersprache der pyrenäischen Halbinsel, mit Ausnahme Portugal's, das auch in sprachlicher Beziehung von Spanien geschieden blieb und seine Mundart selbstständig ausbildete. Der Grundcharakter der spanischen Sprache ist majestätische Grandezza. Sie ist voll erzenen Klanges, aber keineswegs ungelenk, denn neben dem Pomp und Prunk des höchsten Pathos weiß sie auch das Flüstern und Kosen der Liebe melodisch wiederzugeben.

Wie die Sprache, so ist auch die Literatur der Spanier ein gesundes Product kräftiger Nationalität. Hochfliegender Nationalstolz, ritterliches Ehrgefühl, heißblütige Phantasie und eine bis zum Fanatismus eifrige Rechtgläubigkeit: diese Eigenschaften verleihen derselben ihren eigenthümlichen Charakter. Aus einem Heldenthum voll natürlicher Romantik, aus dem Boden eines kernhaften Volkslebens hervorgewachsen, gehört die spanische Poesie zu den selbstständigsten Gewächsen der modernen Welt. Die Aneignung fremder (provenzalischer und italischer) Formen, welche sich mit dem Beginn der kunstmäßigern Dichtung in ihr bemerkbar macht, vermochte den nationalen Gehalt nicht auf die Dauer zu beeinträchtigen und erst die neuere Zeit, in welcher sich das tief gesunkene Spanien literarisch zum Sklaven des französischen Geschmacks erniedrigte, war Zeuge von dem Erlöschen jener prachtvollen Flamme, welche, aus den alten Romanzen hervorlodernd, im spanischen Roman und Drama so triumphirend himmelan gestiegen.

Den Arabern haben die Spanier ungemein Vieles zu verdanken. Erstlich übte die arabische Kultur gegenüber der gothischen Roheit jenen unwiderstehlichen und heilsamen Einfluß, dem die Barbarei in ihrer Berührung mit der Gesittung stets unterliegt, und zweitens trugen die Mauren, als Gegenstand einer jahrhundertelangen Befehdung, mittelbar dazu bei, die hispanische Nationalität zu entwickeln, zu stählen, sie mit jener gehaltvollen Romantik zu umkleiden, welche dieselbe charakterisirt. Freilich nahm auch der finstere Fanatismus, der im Gegensatz zu der heiter naturalistischen Auffassung des Christenthums in Italien, dem spanischen Katholicismus eigen ist, in diesem mit unerhörter Ausdauer geführten Kampfe seinen Ursprung. Jedoch muß gesagt werden, daß das spanische Christenthum, so lang es als streitende Kirche auftrat, durchaus nicht jenen rasenden Blutdurst an den Tag legte, den es als triumphirende Kirche entfaltete. Der friedlich ritterliche Verkehr, den die Christen mit ihren mohammedanischen Gegnern während der Waffenstillstände unterhielten, die Achtung vor den ritterlichen Tugenden derselben, der stillmächtige Eindruck, den die maurische Liebenswürdigkeit im geselligen Umgange, wie die maurische Gastfreiheit, Freigebigkeit und religiöse Toleranz in den Gemüthern der Spanier hinterließ: dies Alles mußte dem Christenthum seine herbe Ausschließlichkeit benehmen oder wenigstens beschwichtigen. Nach erfochtenem Siege aber gestaltete sich die Sache anders. Während die Mauren, diese „blinden Heiden“, selbst zur Zeit ihrer größten Machtfülle den besiegten Christen allenthalben, sogar im Mittelpunkt des spanischen Mohammedanismus, in Cordova, die freie Uebung ihrer Religion ohne Weiteres gestattet hatten, entwickelte die „Religion der Liebe“ nach dem Fall von Granada das scheußlichste

Verfolgungssystem, vertilgte mit Feuer und Schwert die blühende arabische Kultur und mästete mit dem Blut von Tausenden und aber Tausenden unschuldiger, edler, strebsamer Menschen jenes Ungeheuer, das die Falschmünzer der Geschichte vergebens zu rechtfertigen suchen und von dem einer unserer geliebtesten Dichter gesagt hat:

> Gottlob! es lebt nicht mehr, es ward zunichte;
> Doch dem Entsetzen zeigt noch die Geschichte
> Sein Bild, des Unthiers Bau, Gestalt und Glieder:
> Die Menschheit schlägt davor die Augen nieder.
> Vergessen möchte sie den Schreckenston,
> Des Molches Namen: Inquisition.

Der letzte König der Westgothen in Spanien, Roderich, hatte die schöne Tochter des tapfern Grafen Julian mit Gewalt entehrt und durch diesen Schimpf den Vater dahingebracht, die Araber von der Küste Afrika's zur Rache herüberzurufen. Sie kamen unter Tarik und Musa. Roderich eilte ihnen mit seinen Westgothen entgegen, fiel aber in der blutigen Schlacht bei Xeres de la Frontera (711) und mit ihm sein Reich. Die siegreichen Moslem überflutteten ganz Spanien und der Rest der Westgothen fand nur in den unwegsamen Gebirgen von Biskaya, Asturien und Galizien eine Zuflucht. Alles übrige Land ward eine Provinz des Khalifats, bis es im Jahre 755 bei dem Sturze der Khalifenfamilie der Ommijaden den dem Unglück seines Hauses entronnenen und in's Abendland geflohenen Abderrhaman als selbstständigen Herrscher und Khalifen ausrief. Unter den Ommijaden gelangte das Araberthum in Spanien zu so außerordentlicher Blüthe, daß die thatsächlichen Schilderungen von der Herrlichkeit des Khalifenhofes in Cordova sogar die ausschweifende Phantasie der orientalischen Märchendichtung hinter sich lassen. Aber die Künste des Friedens erwiesen sich nicht heilsam für die Abkömmlinge Ismael's. Im Gefolge der Bildung kam der Luxus, mit diesem die Schwelgerei und Weichlichkeit, die ihrerseits Entnervung mit sich brachten. Zwar so lange die Ommijaden herrschten, erhielt sich der Glanz des Maurenthums, allein der Untergang ihres Hauses (1038) gab auch das Signal zur Auflösung des arabischen Staates, welcher sofort in mehrere Königreiche zerfiel. Diese Zersplitterung erhöhte den Muth und die Hoffnung der Christen, deren Glücksstern in eben dem Maße stieg, in welchem der des Islam sich neigte. Unter der Anführung von Helden wie Pelayo, Pedro, Alonzo und Froila, welche nachmals mit allem Schmuck der Sage bekleidet wurden, brachen die Abkömmlinge der Westgothen aus ihren bergigen Asylen hervor und drängten die Mauren, welche durch leidige Fehden unter einander verhindert wurden, dem gemeinschaftlichen Feinde eine imponirende Macht entgegenzustellen, Schritt für Schritt gegen den Süden und Osten der Halbinsel zurück. Nach hundertjährigem Kampfe gründete Ordoño II das christliche Königreich Leon. Diesem folgte die Gründung der Grafschaft Burgos, welche von den zur Abwehr des Feindes erbauten Castellen den später so gefeierten Namen Castilien erhielt. Fernan Gonzalez war der gepriesenste Held dieser Mark. Nachdem im Norden und Osten die Herrschaften Navarra, Aragon und Barcelona entstanden, vereinigte um das Jahr 1000 Sancho von Navarra nahezu die Gesammtmacht der Christen unter seinem Scepter, vertheilte jedoch dieselbe wieder unter seine vier Söhne. Zur Zeit derselben verrichtete der glorreiche Nationalheros der Spanier, Rodrigo Diaz de Bivar, von seinen Landsleuten Campeador (der Kampfheld), von den Mauren el Cid (der Herr) zubenannt, seine Thaten. Sancho's Sohn Ferdinand I. erhob Castilien zum Königreich und sein Sohn Alfonso VI. entriß 1080 oder 1085 die alte westgothische Hauptstadt Toledo den Moslem und machte sie zum Mittelpunkte der christlichen Macht, welche von jetzt an so rasch anwuchs, daß

sich Alfonso VII. von Castilien als Kaiser von Spanien proclamiren lassen konnte. Sein Enkel Alfonso IX. versetzte durch den großen Sieg bei Las Navas de Tolosa 1212 dem Maurenthum einen so entscheidenden Schlag, daß der Enkel des Siegers, Ferdinand III. Cordova, Sevilla und Cadiz zu erobern und die Saracenen auf Granada und Murcia zu beschränken vermochte. Nachdem dann die Mauren 1462 auch Gibraltar an die Castilier verloren, blieb ihnen nur noch das Reich Granada, dessen beste Kräfte in inneren Complotten und Kämpfen sich aufrieben. Die Heirat Ferdinand's von Aragonien mit Isabella von Castilien vereinigte 1469 das christliche Spanien vollständig und nach zehnjähriger tapferster Gegenwehr erlag auch zuletzt Granada 1492 den energischen Angriffen von Seiten der katholischen Majestäten, mit deren Regierung die Geschichtsperiode Spanien's als einer Weltmacht beginnt, um unter Karl V., in dessen Reichen die Sonne nie unterging, ihren Glanzpunkt zu erreichen, aber auch schon unter Philipp II., dieser Hyäne auf dem Thron einer Universalmonarchie, den Anfang des Verfalls zu erleben.

Erste Periode.

Unter einer Nation, die eine solche Geschichte hatte, mußte die Poesie naturgemäß in früher Zeit schon laut werden. Wahrhafte Volkspoesie, sang sie das, was die Herzen des Volkes bewegte, frisch und kräftig in die Welt hinaus und ließ demnach den ganzen Verlauf der Maurenkriege in ihren einfachen Weisen widerklingen; denn diese Kriege waren es ja, in welchen sich der spanische Charakter, der spanische Glaube, der spanische Staat entwickelte. Die Frucht der volksmäßigen dichterischen Thätigkeit Spanien's war eine überaus köstliche, jene Romanzendichtung nämlich, die ein unerreichbares Muster wahrhaft epischer, d. h. rein objectiver Auffassung und Darstellung abgibt. Die Benennung Romanzen (Romances) gebrauchten die alten Spanier als eine Collectivbezeichnung für Poesie überhaupt; doch gaben sie den Erzeugnissen derselben auch die Namen Cantares und Decires. Die älteste, echteste und allgemeinste Form der Romanze waren achtsylbige Verse von vier trochäischen Füßen, Redondilien (Redondillas) genannt, wobei, wie sich von selbst versteht, Reim und Assonanz um so weniger fehlen durften, als „bei dem größten Ueberflusse der reinsten, vollest tönenden Vocale fast jede Rede in dieser Sprache voll Assonanzen und der Reim ihrer Poesie der natürlichste, vollkommenste, wie kunstreichste ist, den eine der neueren Sprachen aufzuweisen hat; die stete Begleitung mit der Guitarre hat ihre Verse so geschmeidig und fließend gemacht, daß sie in dem einfachen, aber häufig wechselnden Bette der Redondilien wie schlüpfrige Schmerlen sanft dahingleiten." Die Redondilien sind das nationalste Versmaß Spanien's von Anfang an bis auf den heutigen Tag gewesen; sie dienten der volksmäßigen Epik und Lyrik, wie sie später der kunstvollen Dramatik dienten. In den alten Romanzen epischer Gattung haben sie keine Strophenabtheilungen, sondern laufen ohne Abschnitte in einer Reihe ab; in den mehr lyrischen, erotischen Romanzen dagegen ward bald die Abtheilung in Stanzen (estancias) oder Couplets (coplas) beliebt, als den Bedingungen des Gesanges entsprechend. Inwiefern die Poesie der Araber auf die Form der altspanischen eingewirkt, mag hier unerörtert bleiben; gewiß ist indessen, daß die Moriscos ebenfalls Romanzen dichteten, daß als Erfinder dieser Dichtungsgattung Mocdem Ben Maaref (im 10. Jahrhundert) und als Meister in derselben Ebadet Alcazzaz genannt wird. Weit entschiedener als

die Einwirkung maurischer Dichtkunst auf die spanische Romanzenpoesie muß die Einwirkung der provenzalischen Troubadours auf dieselbe verneint werden. Allerdings sehen wir an den Höfen der Großen Nord- und Ostspaniens in Nachahmung der benachbarten Provence schon frühzeitig Dichter (Trobadores) und Sänger (Joglares) auftreten; allein auf die nationale Volkspoesie, auf die Romanzendichtung haben sie offenbar keinen Einfluß geübt, denn diese war ebenso wesentlich objectiv und episch als der Gesang der Provenzalen wesentlich subjectiv und lyrisch gewesen ist. Der Zeitpunkt, in welchem der Romanzengesang in Spanien begonnen, ist nicht genau bestimmbar und mit gleich geringer Sicherheit ist einer der älteren Romanzendichter nachzuweisen. Die Blüthezeit der historischen Romanzendichtung schließt mit dem Fall des Maurenthums in Spanien, denn mit dem Ende der Kämpfe gegen die Moslem versiegt auch die volksmäßige Epik. Hauptgegenstand derselben waren die Sagen und Geschichten vom König Roderich und vom Grafen Julian, von Karl dem Großen und seinen Paladinen, vom Grafen Alarcos, von den Infanten von Lara, von Bernardo del Carpio, von zahllosen Christen- und Mauren-Helden, vor Allem aber vom Cid Campeador, dem Stern und Mittelpunkt dieser einfach edlen, würdevollen und energischen Volkspoesie, welche in 153 Romanzen die ganze Geschichte ihres Lieblings von seinem ersten öffentlichen Auftreten bis zu seinem Tode besungen hat. Zur Zeit ihrer Entstehung wurden diese Volksgesänge natürlich nicht aufgezeichnet, sondern übertrugen sich Jahrhunderte lang durch mündliche Ueberlieferung von einer Generation auf die andere, womit auch gesagt ist, daß dieser beständig im Fluß erhaltene Liederschatz vielfach umgeschmolzen und überarbeitet wurde, so jedoch, daß die Grundelemente desselben unverändert blieben. Erst im 15. und 16. Jahrhundert begann man sich mit Sammlung und Aufzeichnung der spanischen Romanzen und Volkslieder zu befassen und die Früchte dieses Sammelfleißes liegen uns jetzt in verschiedenen Romanceros (Romanzenbüchern) und Cancioneros (Liederbüchern) vor [1]).

Hatte die alte Volkspoesie der Spanier in der Verherrlichung des Campeador ihren vollendetsten Ausdruck gefunden, so knüpfen sich auch die Anfänge der Kunstdichtung an diesen Nationalhelden, denn das „Gedicht vom Cid (Poema del Cid)“, in welchem zwar die volksthümlichen Elemente noch überall vorschlagen, das jedoch von den Cid-Romanzen genau unterschieden werden muß, ist als das älteste Denkmal von Spaniens kunstmäßiger Poesie zu betrachten [2]). Der Verfasser desselben ist unbekannt, als Periode seiner Abfassung aber läßt sich mit Wahrscheinlichkeit die Zeit zwischen 1135 und 1157 angeben. Der Form nach unterscheidet es sich wesentlich von den Romanzen, denn es ist in langen, zehn- bis sechszehnsylbigen Versen geschrieben, die sich nachmals, im Gegensatz zu den volksmäßigen Redondilien, zu dem Metrum der versos de arte mayor ausbildeten.

---

[1]) Cancionero general, 1511. Cancionero de Romances, 1555. Romancero general, 1604. Grimm: Silva de romances viejos, 1815. Depping: Romancero castellano, 2. A. 1844. Böhl von Faber: Floresta de rimas antiguas castellanas, 3 tom. 1821—25. 2. A. 1825—43. Duran: Romancero general, coleccion de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados, 2 tom. 1849—51. Wolf und Hofmann: Primavera y Flor de Romances, ó coleccion de los mas viejos y mas populares romances castellanos, con una introduction y notas, 2 tom. 1856. Verdeutschungen zahlreicher Romanzen haben Herder, Jariges, Wolf, Wolff, Geibel, Heyse, Diez, Clarus, Arentsschildt und Andere gegeben. Die Bearbeitung der Cid-Romanzen durch Herder ist allbekannt. Nach dem durch A. Keller zuerst vollständig publicirten Romancero del Cid (1840) verdeutschte dann Regis das „Liederbuch vom Cid“ (1842). Neuere Untersuchungen wollen übrigens die Zahl der echten alten Cid-Romanzen auf 39 beschränkt wissen (vgl. Wolf und Hofmann, Primavera).

[2]) Zuerst gedruckt in Sanchez's berühmter Coleccion de poësias castellanas anteriores al siglo XV, (1779 fg.), tom. I. Vollständige metrische Verdeutschung von Wolff (1850).

Wie in jenen der Trochäus, so herrschte in diesem der Daktylus vor. Die Sprache, Orthographie und Metrik des Gedichtes vom Cid ist noch sehr ungelenk und schwankend und man sieht deutlich, wie der Dichter den Läuterungsprozeß seines Idioms zur Schriftsprache mitmacht. Der Ton des Dichters ist echtepisch treuherzig und naiv, seine Darstellungsweise etwas holzschnittartig trocken, aber anschaulich und bestimmt. Das nationale Gepräge tritt durchgehends plastisch hervor. Die Haltung der Erzählung ist im Allgemeinen eine chronikmäßig referirende, sie erhebt sich aber bei jeder passenden Gelegenheit zu belebter Wärme. So besonders in den Schlachtgemälden, wie z. B. in diesem: — „Die Mauren umringen ihn (Cid's Neffen, Pero Bermuez), suchen ihm das Banner zu entreißen und hauen gewaltig auf ihn ein, vermögen ihn aber nicht zu bewältigen. Da ruft der Cid: Steht ihm bei um Gotteswillen! Und sogleich rücken sie ihre Schilde vor die Harnische und legen die mit Fähnlein geschmückten Lanzen ein. Bis auf die Sattelbogen neigen sie die Häupter und bereiten sich zum Angriff mit tapferem Herzen. Und der, welcher zu guter Stunde geboren ward, ruft sie an mit lautem Ruf: Drauf und dran, ihr Ritter, um der ewigen Liebe willen! Ich bin Ruy Diaz, der Cid, der Kampfheld von Bivar! Da sprengen Alle auf die Schaar ein, die Pero Bermuez umschlossen hält. Dreihundert Lanzen sind es, alle mit Fähnlein geschmückt. Ein Jeder tödtet mit seinem Stoß einen Mauren und abermals Jeder einen, indem sie sich umwenden. Hättet ihr sie nur gesehen die vielen Lanzen, welche sich erhoben und angriffen, die vielen durch und durch gestoßenen Schilde, die vielen zersetzten und befleckten Rüstungen, die vielen weißen, vom Blute roth gefärbten Paniere, die vielen wackern Rosse, die ihrer Herren ledig liefen. Gott, der in der Höhe ist, sei Dank, daß wir eine solche Schlacht gewonnen haben [1]).“ —

Gab sich in den bisher erwähnten Aeußerungen der spanischen Poesie vornehmlich und fast ausschließlich die Unmittelbarkeit und Eigenthümlichkeit des spanischen Volksthums kund, so trat mit Gonzalo de Berceo das kirchliche Element, die Katholicität, zuerst mit Entschiedenheit in der Literatur der Spanier auf. Berceo, der älteste castilische Poet, von welchem einigermaßen bestimmte Nachrichten vorhanden sind, lebte in dem Zeitraum zwischen 1198 und 1270. Durch ihn wurde der volksmäßigen Epik der Romanze die kirchliche Epik der Legende zur Seite gestellt. Er hat in einem noch ziemlich rohen Metrum von zwölf- und mehrsylbigen Versen mit vierfachem Reim neun legendhafte, zuweilen

[1]) Moros le reciben por la senna ganar,
Danle grandes colpes, mas nol' pueden falsar.
Dixo el Campeador: Valelde por caridad!
Embrazan los escudos delant los corazones;
Abaxan las lanzas apuestas de los pendones.
Eclinaron las caras de suso de los arzones;
Iban los ferir de fuertes carazones.
A grandes voces lama el que en buen ora nascó:
Feridlos, caballeros, por amor de caridad!
Yo so Ruy-Diaz el Cid campeador de Bivar!
Todos fieren en el haz do esta Pero Bermues;
Trecientas lanzaz son, todas tienen pendones;
Sennos Moros mataron todos de sennos colpes;
A la tornada que facen otros tantos son.
Vieredes tantas lanzas premer é alzar;
Tanta adarga a forador é pasar;
Tanta loriga falsa desmanchar
Tantos pendones blancos salir vermeios en sangre;
Tantos buenos caballos sen sus duennos andar.
Grado à Dios, aquel que esta en el alto,
Quando tal batalla avemos arrancado.

in den Hymnus hinüberspielende Gedichte zur Feier verschiedener Heiligen verfaßt, in denen die geistliche Epik ebenso naiv auftritt, wie die weltliche im Gedicht vom Cid. Der Frömmigkeit des guten Priesters ist um ihrer Kindlichkeit willen etwas Liebenswürdiges eigen und nicht selten verwebt er in seine frommen Ergüsse Schilderungen voll Kraft und Feuer, wie diese vom jüngsten Gerichte: — „Am siebenten Tage wird ein tödtliches Gedränge entstehen; alle Steine werden sich unter einander eine Schlacht liefern; sie werden fechten wie Menschen, die sich Böses anthun wollen, und werden sich in Stücke zertrümmern, klein wie Salzkörner. In dieser Noth und Bedrängniß, bei Zeichen von so schrecklicher Art, werden die Menschen in Höhlen Rettung suchen, sprechend: Fallet über uns, ihr Berge, denn wir sind in Angst! Wer aber wird den zwölften Tag mit ansehen können? Denn da wird man große Flammen fliegen sehen durch die Himmel, da wird man die Sterne fallen sehen von ihren Orten, gleich den Blättern, die vom Feigenbaum fallen. Der Könige König, der richtende Alcalde, der Alles ordnet ohne Jemandes Rath, wird an der Spitze seines reichen Zuges eingehen zur Herrlichkeit des ewigen Vaters. Die Engel des Himmels werden sehr fröhlich sein; nie noch war an einem Tage eine Freude so groß; denn sie werden ihre Wonne und ihre Zahl wachsen sehen. Gott gebeut, daß wir eintreten in ihre Bruderschaft. Wann der König der Herrlichkeit kommen wird zu richten, wild wie ein Löwe, welcher Speise sucht: wer wird so kühn sein, noch auf ihn zu hoffen? Denn der zornige Löwe versteht keinen Scherz. Wann die heiligen Engel, die niemals sich vergingen gegen ihren Herrn, vor Furcht zittern werden, was soll ich Elender thun, der ich ein so großer Sünder bin? Ach, schon jetzt befällt mich Grauen, so groß ist meine Angst.“

Zu der volksmäßigen und kirchlichen Richtung der Epik sollte sich noch eine dritte gesellen, die ritterlich-romantische, um die nationale Basis der spanischen Literatur nach allen Seiten hin zu ergänzen und abzuschließen. „Hatte sich, sagt Clarus, im volksthümlichen Epos der Held vornehmlich als Kämpfer für die Unabhängigkeit und den Ruhm seines Volkes gezeigt, rang im kirchlichen Epos der Held um die Palme des ewigen Lebens, so war die Ritterepopöe, welche beide Richtungen ungezwungen als Einschlag in ihr wunderbares Gewebe aufnehmen konnte, der Schauplatz, auf welchem gezeigt ward, wie, durch die phantastischen Verschlingungen der ungeheuersten Abenteuer hindurchgeführt, der Held auf dem Wege der Chevalerie zu dem beneidenswerthen Ruhme des Namens einer „Blume der Ritterschaft“ gelangte.“ Als eine solche Blume der Ritterschaft nun stellte man sich im Mittelalter den makedonischen Alexander vor, der in nicht minderem Grade der Lieblingsheld der abendländischen als der morgenländischen Dichter gewesen ist. Der kühne Held, um dessen Person sich alle dem Occident und insbesondere Spanien durch die arabische Märchendichtung geoffenbarten Wunder des Orients reihten, war so recht ein Vorwurf für die abenteuerlustige Phantasie des Mittelalters. Freilich mußte er sich eine fast possirliche Ueberchristlichung gefallen lassen, bevor er zum mittelalterlichen Volkshelden passend befunden wurde. Er ward seines Heidenthums ohne Weiteres entkleidet und mit allen möglichen christlichen Eigenschaften und Tugenden geschmückt, dergestalt, daß er als das Ideal eines christlichen Ritters erschien. So nun faßte und behandelte ihn Juan Lorenzo Segura aus Astorga, der gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin sein „Gedicht von Alexander dem Großen (Poema de Alejandro Magno)“ schrieb, welches das volksmäßige, kirchliche und abenteuernd-ritterliche Element der spanischen Epik in sich vereinigt und so die nationale Romantik Spanien's zum ersten Mal nach allen Richtungen hin vollständig darstellt. Das Gedicht ist in den langen vierzeiligen Versen verfaßt, deren sich auch Gonzalo de Berceo bediente, ein Metrum, dessen Namen „Alexandriner“ die Literatoren gewöhnlich eben von

dem Titel von Segura's Werk ableiten. Der Verfasser hat demselben noch zwei Briefe in Prosa beigegeben, welche er den Alexander an seine Mutter schreiben läßt und welche neben ihrem trefflichen Inhalt auch dadurch sehr merkwürdig sind, daß man in ihnen eines der ältesten Denkmale castilischer Prosa vor sich hat. Von einem Rittergedicht, wie die Alexandreis Segura's bis zum Ritterroman war es nur ein kleiner Schritt, der so zu sagen von selbst erfolgen mußte, sowie sich die Schriftprosa mehr ausgebildet hatte und demnach ein geläufigeres und bequemeres Medium der Unterhaltungsliteratur abgab als die metrisch gebundene Form. Den Schritt von der Ritterepopöe zum Ritterroman that, wie jetzt ziemlich allgemein angenommen wird, zuerst der Portugiese Vasco de Lobeira (st. nach Einigen 1325, nach Andern 1403) als Verfasser des Stammvaters aller der zahllosen Ritterbücher des Mittelalters, des berühmten „Amadis von Gallien (Amadis de Gaula)“, der nachmals unzählige Uebersetzungen, Umarbeitungen und Fortsetzungen erfuhr. Die älteste jetzt noch bekannte Form gab dem Amadis in Spanien Garcia Ordoñez de Montalvo, der unter der Regierung Ferdinand's und Isabella's lebte [1]). Der Held dieses Buches, das Cervantes „el mejor de todos los libros que de este genero se han compuesto“ nennt, ist Amadis, Sohn des Königs Perion von Frankreich und der Elisena, einer Tochter des Königs Gavinter von Bretagne; Hauptgegenstand des Romans die Erzählung und Verherrlichung der Liebesgeschichte des Amadis und der Oriana, einer Tochter des Königs Lisuart von England.

Der durch den Amadis eröffneten Herrschaft der ritterlichen Romantik gingen jedoch der Zeit nach in der spanischen Literatur Bestrebungen voran, die mit dem romantischen Geist wenig verwandt waren. Mit dem Geltendwerden der gelehrten Bildung machte sich nämlich, wie das so zu gehen pflegt, in der literarischen Production der Hang zur Reflexion bemerklich, aus welchem Didaktik, Allegorie und Satire naturgemäß entsprang. Es herrschten im 13. und zu Anfang des 14. Jahrhunderts in Castilien drei Könige, welche sich um die Geisteskultur ihres Volkes höchst verdient machten. Ferdinand III. (1217—1252) empfahl zuerst den Gebrauch der Volkssprache, des Romance, bei öffentlichen und Privat-Verhandlungen und ließ das gothische Gesetzbuch (lex Visigothorum) in die spanische Sprache übersetzen, wo es unter dem Titel des Fuero juzgo (forum judicum) das älteste beglaubigte Denkmal der Prosa und jetzt noch geltendes Landrecht ist. Ferdinand's Sohn, Alfonso X. (1252—1284), genannt der Weise (el Sabio), befahl förmlich den Gebrauch des Romance bei Geschäften aller Art und suchte als Herrscher wie als Gelehrter und Dichter Bildung und Literatur auf jede

---

[1]) Ueber die von Amadis abstammende, in allen Ländern blühende Romanfamilie vgl. Brinkmeier's Nachweisungen in seinem Abriß der Gesch. d. span. Lit. S. 69—90 und Dunlop, History of Fiction, deutsch von Liebrecht, S. 146 fg. Deutsch erschien der Amadis zuerst unter folgendem Titel: Des streitbaren Helden Amadis aus Frankreich sehr schöne Historien, darinnen fürnemlich gehandelt wird von seinem Ursprung, ritterlichen und ewig denkwürdigen Thaten, aus welchen sich alle Potentaten, Fürsten, Grafen, Freiherrn, Ritter und die vom Adel, auch alle diejenigen, welche von Jugend auf Kriegs- oder dergleichen Händeln nachgesetzt, gleich wie aus einem Spiegel sich zu erlustigen und zu erkündigen haben, wie man dem Turnieren, Rennen mit Lanzen und anderen Wehren, durch Vorsichtigkeit beiwohnen soll; Alles aus Französischer in unser allgemein Deutsche transferirt. Gedruckt zu Frankfurt am Main, 1583. Heutzutage ist dieser ungeheure Wälzer nur noch mit äußerster Anstrengung lesbar, wie ich aus Erfahrung sagen kann. Er dünstet Langeweile aus. Merkwürdig bleibt aber trotzdem das Buch als Spiegel der Sitten oder vielmehr Unsitten der Ritterzeit. Es wäre zu wünschen, daß die Faselhänse, welche nicht müde werden, für die „gute alte fromme Zeit“ zu plaidiren, diesen Urritterroman studirten. Sie würden dann erkennen, wie bodenlos roh und liederlich diese gute alte fromme Zeit gewesen ist. S. zum Exempel im Amadis, Fol. 2 und Fol. 51, die schandbaren Abenteuer der Prinzessin Elisena, der Darioleta und der Tochter des Grafen von Seeland.

Weise zu fördern. Er reorganisirte die Universität Salamanca, machte seinen Hof zum Asyl der Gelehrten und Poeten, ließ unter seinen Augen eine allgemeine Chronik von Spanien (Coronica del rey Don Alfonso el Sabio) verfassen, mit welcher die spanische Geschichtschreibung höchst ruhmwerth beginnt, und veranstaltete eine Sammlung und Sichtung aller politischen und bürgerlichen in Spanien gültigen Gesetze. Diese Gesetzessammlung führt den Titel Las Siete partidas, weil es in sieben Haupttheile zerfällt, und es ist ebenso merkwürdig in seiner Eigenschaft als Rechtsbuch, wie durch den Umstand, daß es für die syntaktische Gliederung der spanischen Sprache zuerst bestimmte Regeln aufgestellt hat. Zu Alfonso's X. Werken in Prosa gehören, außer den astronomischen „Alfonsinischen Tafeln", eine allgemeine Weltgeschichte (La grande y general historia), nur noch fragmentarisch vorhanden, ferner eine Geschichte der Kreuzzüge (La gran conquista ultramar), endlich ein unter dem Titel Septenario gesammeltes Allerlei philosophisch-theologisch-astrologischer Gedanken. Als Poet verfaßte der vielseitige Fürst das Buch vom Schatze (Libro del tresoro). in selbsterfundenen Chiffern geschrieben, ein räthselhaftes Opus, das angeblich den Stein der Weisen auffinden lehren soll; dann eine Anzahl geistlicher Gesänge (Cantigas) im galicischen Dialekt und zuletzt das Buch der Klagen (Querellas), castilisch und in versos de arte mayor abgefaßt; leider aber sind diese elegischen Gedichte fast ganz verloren gegangen. Alfonso's Sohn, Sancho IV.. war gleichfalls für die Literatur thätig und in noch höherem Grade der Enkel dieses Königs Alfonso XI. (1324—1350), dem man eine in Redondilien verfaßte Chronik seiner Regierungszeit zuschreibt, von welcher jedoch nur ein Bruchstück übrig geblieben. Zur Zeit Alfonso's XI. lebte der Infant Juan Manuel (von 1273 oder 1280 bis 1347 oder 1348). Dieser Mann, als Feldherr berühmt und die hochwichtige Stelle eines Obergränzhauptmanns (Adelantade mayor) bekleidend, fand mitten in dem Gewirre eines sehr bewegten Lebens Zeit und Stimmung genug, von der seit Alfonso X. in der spanischen Poesie rege gewordenen didaktischen Tendenz ein ausgezeichnetes Zeugniß abzulegen. Er that es durch sein Buch „der Graf Lucanor (el conde Lucanor", deutsch von Eichendorff). Dieses Werk, für welches ich keine passendere Bezeichnung als die eines didaktischen Novellenbuches weiß, enthält 49 kleine Erzählungen, denen die moralische Nutzanwendung immer in etlichen Versen angehängt ist und die durch ein Gespräch zwischen dem Grafen Lucanor und seinem Rathgeber Patronius verbunden sind[1]).

---

[1]) Eines der besten Kapitel dieser „Moral in Beispielen" mag hier stehen. Es behandelt das auch heutzutage noch so kitzlige Problem der Zähmung einer eigensinnigen und widerspänstigen Frau. Wie dasselbe zu lösen, zeigt Patronius dem Grafen durch folgende Erzählung von einem jungen maurischen Ehepaar. — Als die Vermählung vor sich gegangen, brachte man die Braut in das Haus des Bräutigams, und wie es bei den Mauren Brauch ist, den Neuvermählten das Abendessen aufzutragen und sie dann bis zum folgenden Morgen sich selbst zu überlassen, so that man auch hier. Väter, Mütter und Verwandte von beiden Seiten waren aber in großer Besorgniß, denn sie fürchteten, am nächsten Morgen den Bräutigam übel zugerichtet oder gar todt zu finden. Als nun die Eheleute allein im Hause waren, setzten sie sich zu Tische, und bevor die Frau ein Wort hatte vorbringen können, sah der Mann umher und seine Dogge erblickend rief er zornig: Hund, gib uns Wasser zum Händewaschen! Und die Dogge that es nicht. Da fing der Herr an noch zorniger zu werden und sprach mit noch größerer Wuth zu dem Thier: Gib uns Wasser zum Händewaschen! Und der Hund gehorchte abermals nicht. Da erhob sich der Mann ganz wüthend, zog das Schwert, stürzte sich auf den Hund, hieb ihm Kopf und Beine ab und besudelte seine Kleider, den Tisch und das ganze Haus mit Blut. Und so wüthend und blutbefleckt setzte er sich wieder, sah umher, erblickte die Hauskatze und befahl ihr, ihm Wasser auf die Hände zu gießen. Und als es die Katze nicht that, schrie er sie an: Was, du Verrätherin und Treulose, hast du nicht gesehen, wie ich der Dogge that, weil sie meinem Befehle nicht gehorchte? Zögerst du noch einen Augenblick, so schwör' ich, daß ich dir thun werde, wie ich der Dogge that. Und da die Katze dennoch nicht folgsam war, stand er auf, ergriff sie bei den Pfoten, schmetterte sie an

Mit mehr Dichterkraft ausgestattet, aber auch weit ausgelassener und skeptischer als der ehrenwerthe Infant erweist sich der wahrscheinlich zu Anfang des 14. Jahrhunderts geborene priesterliche Schalk Juan Ruiz, bekannter unter dem Namen des Erzpriesters von Hita (el arcipreste de Hita). Es ist viel von dem kaustischen Witz und dem satirischen Hang der italischen Novellisten in diesem Fabulisten und poetischen Erzähler, aber er ist origineller als jene. Er hat zwar auch geistliche Gesänge gedichtet, sein eigentlicher Gott war jedoch Don Amor, der ihn zu einem aus Erotik, Allegorie, Didaktik und Satire wunderlich gemischten, aber in seinen Einzelnheiten ganz vortrefflichen und sehr kurzweiligen Gedicht begeistert hat, über dessen Inhalt Clarus (I., 401—424) zu vergleichen ist. Der Glanzpunkt des Werkes ist meines Dafürhaltens die Schilderung des Krieges zwischen dem Herrn Carneval und der Dame Fasten (Guerra de Don Carnal y de Donna Guaresma). Don Carneval hat zu Mitstreitern alles fette Geflügel, Schinkenkeulen, Schöpsenviertel und dergleichen, Donna Quaresma hingegen alle Fische des Meeres und der Flüsse. Unglücklicherweise hat sich Don Carneval mit den Seinen im Essen und Trinken übernommen und ist zu frühe in Schlaf gesunken. Die Hähne krähen zu spät zu den Waffen, als Donna Fasten mit ihrem Heere zum nächtlichen Ueberfall herbeirückt. Don Carneval

---

die Wand und hieb sie in Stücke. Und wiederum setzte er sich an den Tisch und sah sich allenthalben um. Und die Frau, die sein Treiben mitansah, glaubte, er sei verrückt, und sprach kein Wort. Er aber bemerkte beim Umsehen sein Pferd und er hatte nur dies eine. Diesem nun rief er zornvoll zu, es solle ihm Wasser zum Händewaschen bringen, und das Pferd that es nicht. Da sprach er zu ihm: Wie, Don Pferd, Ihr meint wohl, da ich außer Euch kein Roß besitze, würde ich es Euch hingehen lassen, daß Ihr ungehorsam seid. Ich sag' Euch, daß ich Euch eben so schnell den Tod geben werde wie den beiden Andern und daß es nichts Lebendes in der Welt gibt, mit dem ich nicht, so es nicht thut, was ich will, ebenso verfahren werde. Das Pferd rührte sich nicht und sein Herr ging zu ihm, hieb ihm den Kopf ab und riß es in Stücke. Und als die Frau sah, daß er sein Pferd getödtet, obwohl er kein anderes besaß, erkannte sie, daß dies kein Scherz sei, und sie gerieth in solche Angst, daß sie kaum mehr wußte, ob sie schon todt oder noch lebendig. Doch er, immer in Zorn, kehrte zum Tisch zurück, indem er schwur, daß, so er tausend Pferde besäße oder Männer oder Weiber, die seinen Befehlen nicht Folge leisteten, er sie sammt und sonders tödten würde. Dann, das blutige Schwert an den Gurt hängend, begann er sich wieder umzusehen, und wahrnehmend, daß sonst nichts Lebendes mehr da sei, blickte er seine Frau an und befahl ihr barsch, aufzustehen und ihm Waschwasser auf die Hände zu gießen. Und die Frau, die nichts Anderes erwartete, als ebenfalls in Stücke gehauen zu werden, stand eilends auf und vollführte seinen Befehl. Da sagte er: Ach, wie froh bin ich, daß Ihr so thatet, denn sonst würde ich aus Aerger über diese Ungehorsamen Euch gethan haben wie ihnen. Drauf befahl er ihr, ihm zu essen zu geben, und sie that es und er redete mit ihr in einem Tone, daß sie glaubte, ihr Kopf liege schon abgehauen an der Erde. Und sie sprach während der ganzen Nacht kein Wort, aber sie leistete, was er begehrte. Und nach einer Weile sagte er zu ihr: Der gehabte Verdruß ließ mich nicht schlafen, wacht daher, daß mich Niemand zu frühe wecke, und bereitet mir ein gutes Frühstück. Und als es Tag geworden, kamen Väter und Mütter und Verwandte an die Thüre, und da sie Niemand sprechen hörten, besorgten sie, der Bräutigam sei todt oder verwundet. Und als sie durch die Thüre nur die Frau sahen, nicht aber den Mann, wurden sie in ihrer Besorgniß bestärkt. Aber als die Frau sie an der Thüre stehen sah, kam sie ängstlich herbei und flüsterte ihnen zu: Garstige, was beginnt ihr? Was untersteht ihr euch hierherzukommen und zu sprechen? Schweigt sogleich, denn sonst seid ihr, wie ich, Alle des Todes. Und die Andern verwunderten sich ob dieser Rede, und als sie erfuhren, was in dieser Nacht vorgegangen, priesen sie den jungen Mann sehr, weil er gewußt, was ihm zieme, und sein Haus so gut in Ordnung halte. Und von da ab war die junge Frau bescheiden und unterthänig und lebte sehr glücklich mit ihrem Manne und er mit ihr. Aber einige Tage später wollte es der Schwiegervater dem jungen Mann nachthun und tödtete sein Pferd auf dieselbe Weise. Jedoch seine Frau sagte zu ihm: Wahrhaftig, Don Soundso, das habt Ihr zu spät angefangen; wir Beide kennen uns schon.

Wenn du im Anfang nicht dich zeigest wie du bist,
Kannst du es später nicht, auch wo's dein Wille ist.

wird besiegt und schmählich aus seinem Palast verjagt. Allein nach Verfluß von vierzig Tagen hat ihn die gehörig erfolgte Verdauung wieder kampffähig gemacht, er kommt zurück, fällt über Donna Fasten her, welche ihrerseits inzwischen durch Enthaltsamkeit ganz entkräftet worden, und schlägt sie in die Flucht. Das Ganze kommt Einem wie ein Vorbild von Rabelais' tollem Wurstkrieg vor. Ueberhaupt ist der Erzpriester von Hita ein durchaus ebenbürtiger Vorläufer des großen französischen Satirikers, insbesondere auch darin, daß er satirische Seitenhiebe auf Pfaffheit und Papstthum anbringt, wo er kann, wie z. B. in der schönen Schilderung von der Macht des Geldes: — „Gar viel vermag das Geld und sehr muß man es lieben. Den Albernsten wandelt es zu einem Weisen, den Lahmen macht es laufen, den Stummen sprechen; selbst wer keine Hand hat, greift doch nach dem Gelde. Sei Einer ein Einfaltspinsel und grober Lümmel, das Geld kann ihn zum Hidalgo und Gelehrten machen; je mehr er dessen hat, desto größer ist sein Verdienst. Wer kein Geld hat, ist nicht einmal sein eigener Herr. Das Geld ist Alcalde und hochgepriesener Richter, Rathsherr, durchtriebener Rabulist und Alguazil; es steht allen Aemtern zugleich vor. Hast du Geld, so hast du Trost, Vergnügen, Freude und die Gunst des Papstes. Du wirst das Heil gewinnen, kannst das Paradies kaufen; wo es viel Geld gibt, gibt es auch viel Segen. Am Hofe zu Rom, wo Seine Heiligkeit ist, sah ich Alle dem Gelde viele Unterthänigkeit bezeigen; Alle thaten ihm in feierlicher Weise große Ehre an, Alle demüthigten sich vor ihm als vor der Majestät. Ueberall, wo man es anwandte, sah ich Wunder geschehen; Viele hatten den Tod verdient, es gab ihnen das Leben; Andre waren ohne Schuld, es tödtete sie auf der Stelle." Ein Nachfolger und Nachahmer des wackern Erzpriesters von Hita war Lopez de Ayala (st. 1407), der in seinem „Reimwerk vom Palaste (Rimado del Palacio)" didaktisch-satirische Spiegelbilder seiner Zeit sammelte. Ein sehr angesehener und dabei freimüthiger Staatsmann und Krieger, war er auch vollkommen befähigt, die Geschichte seiner Zeit zu schreiben, was er in der Coronica de los Reyes de Castilla, Don Pedro, Don Enrique II., Don Juan I., Don Enrique III. that. Der Styl dieses Geschichtswerkes verräth das Studium der römischen Historiker, deren Ayala Einen, den Livius, auch übersetzte; dem Inhalt rühmt Villemain besonders die frappante Festigkeit nach, womit die Wildheit des Mittelalters gezeichnet wird. Andere Chronisten dieser Periode waren Juan Nuñez de Villasan, Ruy Gonzalez de Clavijo und Juan de Alfaro.

Zweite Periode.

Unter der zweiten Periode der spanischen Literatur begreift man gewöhnlich den Zeitraum von Juan II. bis auf Karl V., also von 1407—1517. Als zwei Hauptmerkmale kommen demselben zu das Herrschendwerden der Nachahmung provenzalischer Liederkunst und des Troubadourwesens an den Höfen von Aragonien und Castilien und dann der immer mächtiger hervortretende Einfluß der Alterthumsstudien. Beide Elemente vereinigten sich gewissermaßen zu einer höfischen Gelehrsamkeit, deren Bestrebungen zwar in ihrer Art ganz ehrenwerth sind und zum Vorschritt der Kultur Spaniens wesentlich mitgewirkt haben, rücksichtlich ihres poetischen Werthes aber die Kraft und Frische der volksmäßigen Dichtung der früheren Periode bei Weitem nicht erreichen. Indessen wurde die spanische Literatur vor dem schlimmen Geschicke, völlig in höfischen Aeußerlichkeiten aufzu-

gehen, dadurch bewahrt, daß ihre eigentliche Seele, die nationale Romanzenpoesie, keineswegs erstorben war, sondern, wenn auch aus den Händen des Volkes in die Hände der Dichter von Profession übergegangen, noch immer Beweise ihrer Unverwüstlichkeit ablegte, sei es auch nur durch die formelle Verfeinerung, die ihre älteren Erzeugnisse in dieser Zeit erfuhren. Fast sämmtliche Romanzen haben nämlich ihre jetzige Gestalt erst in der zweiten Periode der spanischen Poesie erhalten, was Zeugniß gibt von der Verehrung, womit auch die Kunstdichter diesen Schatz der echtnationalen Production betrachteten.

König Juan I. von Aragonien wie König Juan II. von Castilien sammelten einen poetischen Hof um sich. In der Umgebung des Ersteren, welcher nach dem Vorbild derartiger Institute Südfrankreichs zu Barcelona ein Consistorio de la gaya ciencia einrichtete, herrschte mehr das heitere Formenspiel der provenzalischen Dichtkunst, an dem Hofe des Letztern mehr die gelehrte, von dem Studium der Alten abhängige Richtung; beide Tendenzen spielten jedoch vielfach in einander und unterstützten sich gegenseitig, wie sich dies schon in den literarischen Bestrebungen eines der hervorragendsten Gründer und Wortführer dieser Literaturperiode, des Enrique de Aragon, Marques de Villena (st. 1434), deutlich kundgibt. Villena war einerseits bei Errichtung des eben erwähnten Dichterhofes zu Barcelona thätig und schrieb eine auf provenzalischen Grundsätzen beruhende Poetik (Del arte de trobar), andererseits übersetzte er Cicero's Buch vom Redner und Virgil's Aeneis in's Castilische. Außerdem wird ihm von einigen spanischen Literatoren ein mythologisch-didaktisches Gedicht, „die Arbeiten des Herkules (los trabajos de Hercules)“ zugeschrieben, was ihm aber andere absprechen. An den Namen des edlen Marques knüpfen sich auch die Anfänge des dem Kirchendienste entwachsenen Drama's in Spanien, indem er ein jetzt nicht mehr vorhandenes allegorisches Stück schrieb, welches 1414 zu Saragossa bei Gelegenheit der Krönung Juan's II. aufgeführt wurde. In Villena's Fußstapfen trat, mäcenatisch und productiv für die Literatur thätig, sein Zögling und Freund, der berühmte Feldherr und Staatsmann Iñigo Lopez de Mendoza, Marques de Santillana (1398—1458). Unter seinen Werken ist zunächst hervorzuheben der historisch-kritische Brief, welchen er an den Connetable von Portugal Don Pedro über den Ursprung der spanischen Poesie richtete (Letra sobre la origen de la poesia española, deutsch von Clarus, II. 61—70). Von seinen Poesieen werden die größeren Stücke, worunter eine Elegie auf den Tod Villena's, dann eine Sammlung von hundert Sprüchwörtern (Centiloquio), ferner das didaktische Gedicht „der Günstlingsspiegel (Doctrinal de privados)“ gehören, an Frische und Reiz von den kleineren, den Kriegs- und Liebesliedern, übertroffen. Aber sogar diese sind nicht völlig frei von steifer Gelehrsamkeit. Merkwürdig ist, daß sich in der Reihe der kleineren Gedichte auch Sonette vorfinden, welche italische Form der Marques von Santillana Allem nach zuerst in Spanien einführte. Er hat auch ein Drama verfaßt, eine Art Haupt- und Staatsaction, welche den Titel Commedieta de Ponza führt und mit zu den ersten Lebenszeichen der außerkirchlichen Dramatik Spaniens gerechnet werden muß. Mendoza's Freund Juan de Mena (1411—1456) gilt den Spaniern für den bedeutendsten Poeten seiner Zeit und sein allegorisch-moralisches Gedicht El Laberiento ó las trecientas in 300 achtzeiligen Coplas für das „anziehendste Denkmal der castilianischen Poesie des 15. Jahrhunderts.“ In Wahrheit ist es nur eine frostige, gelehrt thuende Allegorie von Dante'scher Structur. Von den übrigen Dichtern des Johanneischen Zeitalters sind zu nennen: Fernan Perez de Guzman, Juan de Ixar, Gomez Manrique, Jorge Manrique, Rodriguez del Padron, Garci Sanchez de Badajoz, Alonzo de la Torre, Alonzo de Cartagena, Alvar Garcia de Santa Maria, Diego de San Pedro,

Pedro Diaz de Bledo, Diego Lopez Haro. Von allen den bisher Genannten und von vielen Andern, im Ganzen von 138 Dichtern, enthält das Allgemeine Liederbuch (Cancionero general, 1511) reichliche Proben. Hernando de Castillo hat dieses vortreffliche Sammelwerk veranstaltet, das „als ein Mausoleum zu betrachten ist, welches das angebrochene neue Zeitalter dem abscheidenden Mittelalter der castilianischen Poesie setzte.“ Im Cancionero general, dessen Lyrik in die Rubriken Tanzlieder oder Balladen (Bayles), epigrammatische Liederchen (Canciones), Kehrreime (Villancicos), Glossen (Glosas), Witzspiele (Letrillas), Bauernlieder (Vilanellas) und Gassenhauer (Pasa-callas) zerfällt, finden sich außerdem einige Gedichte in dialogischer Form, welche mit zu den Anfängen des spanischen Drama's gerechnet werden können. So auch das Schäfergedicht Mingo Rebulgo aus der Mitte des 15. Jahrhunderts, in welchem der Schäfer Mingo Rebulgo auf die Fragen des Propheten Gil Arribato hin eine bitter-satirische Schilderung von dem Treiben am Hofe Heinrichs IV. von Castilien entwirft. Mit größerer Sicherheit und Schärfe trat jedoch das dramatische Element erst zur Zeit der katholischen Majestäten und zwar in den dialogisirten Eklogen des auch als Lyriker ausgezeichneten Juan de la Encina (verm. geb. 1468 oder 1469), den ein alter spanischer Autor einen Poeten von großer Anmuth, Scherzhaftigkeit und Unterhaltungsgabe nennt und von dem ein anderer seiner Landsleute sagt: „Wir besitzen drei Eklogen von ihm, die er selbst vor dem Admiral und der Herzogin von Castilien und von Infantado darstellte. Diese waren die ersten Komödien (Dramen), und zu desto mehr Ruhm für ihn und für unsere Komödie wurde in denselben Tagen, wo Colon den Reichthum Indiens und die neue Welt entdeckte und der große Feldherr das Königreich Neapel zu unterwerfen begann, auch der Gebrauch der Komödie entdeckt, damit Alle angespornt würden, gute heroische und ausgezeichnete Handlungen zu vollbringen, indem sie Thaten so großer Männer dargestellt sähen.“ Natürlich muß man sich von Encina's Weihnachtsspielen, denn als solche wurden seine Schäferstücke aufgeführt, nur bescheidene Vorstellungen machen. Das geistliche Element war in ihnen das vorherrschende und sie schlossen sich demnach noch ziemlich fest an die kirchlichen Farcen an, die auch in Spanien die Grundlage der modernen Schauspielkunst bildeten. In ganz andern Kreisen bewegt sich die Tragikomödie von der Celestina (La Celestina, tragicomedia de Calisto y Melibea). Dieses Werk, welches 1499 zuerst erschien, gehört zu den gefeiertsten Büchern der altspanischen Literatur und wurde in viele fremde Sprachen übersetzt (in die deutsche unter dem Titel „Hurenspiegel“ schon 1520, neuerlich von Bülow 1843). Das Buch ist durch und durch dramatisch, aber in der Form dennoch mehr eine dialogisirte Novelle als ein wirkliches Drama. Für die Aufführung war die Celestina wohl niemals bestimmt, schon um ihrer Länge (21 Acte) willen; allein sie hat durch ihre belebte und treue Sitten- und Charakterzeichnung, wie durch die Kraft und Geschmeidigkeit ihres Dialogs auf spätere Dramatiker unzweifelhaft sehr wohlthätig eingewirkt. Den Inhalt faßt der oben erwähnte Titel der ältesten deutschen Uebersetzung ganz gut in ein Wort. Die Autorschaft des Werkes schrieben Einige dem Juan de Mena, Andere dem Rodrigo de Cota zu, mit größerer Bestimmtheit aber läßt sich dieselbe dem Fernando de Rojas zuwenden. Eine compactere theatralische Gestalt erhielt das spanische Drama durch den portugiesischen Dichter Gil Vicente (1480—1557), der in spanischer Sprache und in den kurzzeiligen Romanzenversen, welche die Grundform der Dramatik blieben, acht Stücke verfaßte, von denen besonders die komischen werthvoll sind. Es bleibt indessen ungewiß, ob diese Stücke je in Spanien aufgeführt wurden. Unter den Fortbildnern des spanischen Drama's bis zur Zeit, wo sich der große Cervantes desselben annahm, sind insbesondere Torres Naharro,

Lope de Rueda, Juan de la Cueva und Christoval de Virues namhaft zu machen.

Von den Historikern oder, wenn man lieber will, von den Chronisten und Biographen dieser Periode haben ein rühmliches Andenken hinterlassen Gutierre Diaz de Games („El victorial o historia de Don Pedro Niño“), Hernando del Pulgar („Los claros varones de Castilla y sus letras“) Fernan Perez de Guzman („Generaciones y semblazas“), der Verfasser, der Chronik Alvaro's de Luna („Cronica del Condestable Alvaro de Luna“, Antonio de Castellanos?), Manuel Rodriguez de Sevilla („Cronica de España“), der Principe Carlos de Viana („Cronica de los reyes de Navarra“), Diego de Valera („Cronica de España,“ etc.), Diego Rodriguez de Almela („El Valerio de las historia escolasticas y de España“) und Fernan Mexia („Nobiliario vero“).

Dritte Periode.

In ihrer dritten Periode, welche in die Regierungszeit Karl's V. fällt, schwillt die Blüthenknospe der spanischen Literatur schon so mächtig und schön, daß sie die ganze Pracht, zu welcher sie in der vierten sich entfaltete, mit Gewißheit voraussehen läßt. Die Nation hatte ihre welthistorische Mission angetreten. Durch seinen König, der in Italien, in Deutschland, in den Niederlanden, in der alten und neuen Welt gebot, war Spanien der Mittelpunkt einer Macht, wie sie die alte und neue Geschichte noch nicht gesehen, denn selbst die Eroberungen der Römer schrumpfen zusammen vor dem unübersehbaren Ländergewinnst, welcher der spanischen Tapferkeit und dem spanischen Glück in der westlichen Hemisphäre allein zufiel. Inneres Glück und Ruhm nach außen beschwingte die Gemüther und drängte zu geistigen Thaten, die denen des Krieges und der Politik ebenbürtig zur Seite gehen sollten. Zwar die Freiheit fehlte, allein die erhebende Erinnerung an die glorreichen, wenn auch unglücklichen Kämpfe, welche die Comuneros unter Anführung des Freiheitsmärtyrers Padilla († 1521) gegen den Despotismus Karl's V. zu Gunsten der uralten nationalen Freiheiten durchgefochten, erlosch nicht so bald und hielt im Herzen des Spaniers fortwährend jenen männlichen Stolz und jenes Ehrgefühl wach, welche ihn jederzeit wenigstens vor sozialer Erniedrigung bewahrt haben, wenn sie auch politischen Servilismus und religiöse Brutalität nicht abzuwenden vermochten. Der blendende Glanz der Macht, welcher vom Throne Karl's V. aus Spanien überstralte, war ganz geeignet, den Verlust innerer Unabhängigkeit ob äußeren Triumphen vergessen zu machen. Der Gedanke, die herrschende Nation zu sein, ist ein gar so schmeichelhafter und die Völker haben es sich von jeher gefallen lassen, daheim Knechte zu sein, sowie sie draußen die Herren spielen konnten. Was endlich die grausame kirchliche Tyrannei angeht, welche nach dem Fall der Morisken Spanien zum Tummelplatze ihrer Blutgier machte, so ist zu bemerken, daß sie dem Geistesleben des alten und echten Spaniers im Ganzen wenig hinderlich sein konnte, weil er mit allen Fibern fanatischer Katholik war und es demnach nicht nur ganz in der Ordnung, sondern sehr verdienstlich finden mußte, wenn jeder Versuch, ja sogar der entfernteste Verdacht eines entfernten Versuchs, das „alte Christenthum“ d. h. die römisch-katholische Orthodoxie zu beeinträchtigen, mit dem Flammentod bestraft wurde. Die höhere Wissenschaft, deren Seele die freie Forschung, war

allerdings durch die Inquisition in Spanien unmöglich gemacht, allein den Aufschwung der poetischen Nationalliteratur hat sie eher gefördert als gehemmt, indem sie die erwählten Geister auf das Gebiet der Phantasie und Leidenschaft verwies und das des grübelnden Verstandes vor ihnen absperrte.

Die gewaltige Veränderung, welche mit Spanien nach dem Fall von Granada vorging, als der Erbe des östreichischen Philipps und der Tochter Ferdinand's und Isabella's den spanischen Thron bestieg, manifestirte sich auch in der Literatur. Spanien trat aus seiner bisherigen Abgeschlossenheit politisch heraus und alsbald wurde seine Literatur äußerlich d. h. sie ließ die Fremde auf sich wirken und richtete sich nach ausländischen Vorbildern. Ihre Repräsentanten eroberten der spanischen Poesie fremde Formen zur selben Zeit, als Spaniens Feldhauptleute fremde Länder eroberten. Zugleich gewann die Poesie, als Kunst betrachtet, an Boden und Verbreitung, wozu die Buchdruckerkunst das Meiste beitrug. Die bisherige Kunstpoesie, wie die Bildung überhaupt, war in Spanien ausschließlicher Besitz höfisch-gelehrter Coterien gewesen, Guttenberg's Erfindung aber gab auch hier, wie überall, dem Gedanken unermüdliche Schwingen, von welchen getragen er sich zu allen Orten und zu allen Ständen Bahn brach. Vor der Zeit Karl's V. war die politische Kraft Spaniens innerhalb der Landesgränzen in Bekämpfung der Moriscos concentrirt und die Poesie hatte sich auf's Innigste mit diesem Kampfe verwoben, sie hatte Großes auf beschränktem Terrain vollbracht, nämlich die Schöpfung ihrer kostbaren Romanzen, die im Norden das Thal von Roncesval, im Süden Granada als Mittelpunkte besaßen; jetzt aber entfalteten die spanischen Heere ihre Banner in allen Ländern und ließen die spanischen Flotten ihre Flaggen an allen Küsten wehen, und siehe da, auch die spanische Poesie sah sich nach fremden Erwerbungen um. Allein in ebendemselben Grade, in welchem sie an Reichthum und Vielseitigkeit gewann, büßte sie an Charakter ein. Die spanische Politik blieb sich allüberall gleich, blieb national-spanisch. Nicht so die Literatur: sie wurde in dieser Periode eine nachahmende.

Hauptvorbild dieser Nachahmung ward und blieb, neben der Classik des Alterthums, die italische Literatur. Die politischen Ereignisse der Zeit hatten viele Spanier nach Venedig, Florenz, Rom und Neapel geführt, wo sie die Schätze der italischen Poesie kennen lernten und die Kenntniß und Bewunderung der Dichtungen Dante's, Petrarca's, Boccaccio's und Anderer mit in ihre Heimat zurücknahmen. Uebersetzungen bahnten der Nachahmung derselben den Weg. Italischer Styl und italische Formen wurden herrschend und verdrängten die einheimischen Stoffe und Versmaße, jedoch nicht in solchem Grade, daß das Nationale nicht noch immer einiges Ansehen behalten hätte und von bedeutenden Dichtern, wie z. B. von Christoval de Castillejo, gegen die Ausländerei vertheidigt, ja sogar von Anhängern der neuen Schule selbst geschätzt worden wäre. Als Stifter dieser Schule, mit deren Thätigkeit die Spanier das classische Zeitalter ihrer Literatur eröffnen, ist Juan Boscan Almogaver anerkannt, dessen Leben in den Zeitraum von 1490—1540 fällt. Boscan schrieb seine Jugendgedichte noch im Styl der altspanischen Cancioneros, ließ aber denselben fallen, als er mit der italischen Poesie bekannt geworden. Den Uebergang zur Manier derselben machte er durch seine freie Uebersetzung von Musäo's „Hero und Leander" und dichtete dann petrarkaisch geformte Sonette und Canzonen, die jedoch von echtspanischer Glut der Empfindung erfüllt sind. Auch die Ottave rime führte er durch seine reizende lyrisch-epische Allegorie „das Reich der Liebe" in Spanien ein, und daß er neben den Italienern auch die Alten, besonders den Horaz, studirte, beweisen seine poetischen Episteln. Seine Werke erschienen zuerst 1543 (Las Obras de Boscan, Lisboa 1543). Boscan zunächst steht sein Freund Garcilaso (eigentl. Garcias Laso) de la Vega (1503—1536), dessen

außerordentlich zarten und anmuthsvollen Gedichten nicht anzusehen ist, daß er sein Leben meistens im Heerlager verbrachte und, bei der Belagerung von Nizza am Kopfe verwundet, den Tod eines tapfern Kriegers starb. Auch er dichtete Anfangs im nationalen Liederstyl, wurde aber bald durch Boscan's Vorbild zur Adoption der italischen Formen vermocht. In seinen Schäfergedichten (Eglogas), einer Gattung, welche er eigentlich in Spanien zuerst begründete, vermählt er die maßvolle Grazie der Alten mit der sinnigsten Gefühlsromantik der Neueren und ich wüßte kein Gedicht dieser Gattung zu nennen, welches sich an bezaubernder Lieblichkeit mit seiner ersten Ekloge („El dulce lamentar de los pastores“ etc.) messen könnte [1]). Die Anzahl seiner Werke ist nicht groß, aber Alles, was er schrieb — Eklogen, Elegieen, Canzonen, Sonette, Oden, Episteln, Lieder — ist so vortrefflich, daß sein Anspruch auf den Ehrennamen eines Fürsten der spanischen Dichter, welchen seine Zeitgenossen ihm gaben, wohlbegründet erscheint (Las Obras de Garcilaso de la Vega, Sevilla, 1580). Das von Garcilaso gegebene Beispiel pastoraler Poesie wurde zunächst durch zwei Portugiesen befolgt, Francisco de Saa de Miranda (geb. 1495) und Jorge de Montemayor (geb. um 1520, st. 1561), welche ihre Schäferdichtungen in spanischer Sprache schrieben. Miranda's Eglogas erinnern durch ihre Kraft und Naivetät an Theokrit, Montemayor aber dichtete den ersten, in alle Sprachen übersetzten, unzählige Male nachgeahmten aber nie erreichten spanischen Schäferroman „Diana (La Diana)“, in dessen anmuthige Prosa, die besonders in der novellistischen Episode „Abindarraez und Xarifa“ bewundernswerth erscheint, eine Menge seelenvoller, Zärtlichkeit hauchender Gedichte eingeflochten ist, unter denen vor allen die Abschiedsscene zwischen Sireno und Diana und die Canzone, welche Diana's Klagen um den fernen Geliebten enthält, rühmend betont werden müssen [2]). Gaspar Gil Polo,

---

1) Eine sehr schöne Verdeutschung dieser Ekloge findet sich in F. W. Hoffmann's „Blüthen spanischer Poesie“ (3 A. S. 42), welche eine Auswahl aus den Gedichten Boscan's, Garcilaso's, Mendoza's, Gil Polo's, Villegas', Montemayor's, Ponce de Leon's, Gongora's, Castillejo's, Herrera's, Rioja's und Anderer in metrischer Uebersetzung bieten.

2) Da in unsern Tagen die Schäferdichtung zu den Verschollenheiten gehört, so wird es nicht unzweckdienlich sein, zur Erläuterung von Montemayor's Art und Weise eine der charakteristischsten Stellen nach Hoffmann's Uebersetzung (Bl. d. sp. P. 145) hierherzusetzen. Diese Stelle ist folgende: —

Von den Gebirgen Leon's stieg der von seiner Diana vergessene Sireno herab, mit dem die Liebe, das Glück und die Zeit also hart verfahren, daß er von dem kleinsten Leiden, das in seinem unglücklichen Leben ihn betroffen, nichts Geringeres als den Tod erwartete. Nicht mehr weinte der arme Hirt um den Schmerz, den die Trennung ihm verhieß, noch auch beunruhigte ihn die Besorgniß, vergessen zu werden: denn erfüllt sah er die Ahnungen seines Argwohns so sehr zu seinem Nachtheil, daß kein härterer Schlag des Schicksals ihn weiter bedrohen konnte. — Als nun der Hirt zu den grünen und fröhlichen Wiesen gelangte, die der volle Strom Ezla mit seinen Fluten bewässert, da trat das große Glück wieder vor seine Seele, das er damals auf ihnen genossen, als er noch ganz so Herr seiner Freiheit war, wie er späterhin der unterthänig ward, die ihn ohne Ursach' in die Nacht ihres Vergessens begraben. Er gedachte der glücklichen Zeit, da er auf diesen Wiesen, an diesen lieblichen Borden seine Heerde weidete, allein den Gewinn im Auge habend, der aus ihrer treuen Führung ihm entsprang. In seinen Feierstunden hatte er seine Freude einzig an dem Wohlgeruch der goldenen Blumen, die der Lenz als die fröhlichen Vorboten des Sommers über die ganze Natur ausstreuet; auch nahm er wohl seine gar zierliche Laute zur Hand, die er in seiner Hirtentasche stets bei sich trug, oder auch eine Hirtenflöte, zu deren Ton er die süßen Verse dichtete, um derentwillen er von den Hirtinnen des ganzen Bezirkes gerühmt ward. Er war aufgewachsen auf der Flur, auf der Flur weidete er seine Heerde und so beschränkten sich denn seine Verse auch auf die Flur, bis die leidige Liebe ihn um seine Freiheit brachte, wie sie es mit denen zu thun pflegt, die sich am freiesten dünken. — Jetzt kam der arme Sireno mit verweinten Augen, verändertem Gesicht und einem so an Leiden gewöhnten Herzen, daß er, hätte das Glück ihm eine Freude schenken wollen, ein anderes, neues Herz würde haben suchen müssen, um sie in sich aufzunehmen. Sein Gewand war von einem

dessen Geburt in die Mitte des 16. Jahrhunderts fällt, ergänzte und beschloß das Werk in Montemayor's Geist und Form, indem er 1564 seine „verliebte Diana (La Diana enamorada)“ erscheinen ließ. Beide Bücher bezeichnet Cervantes als die besten ihrer Art und bekanntlich war der Verfasser des Don Quixote eben kein nachsichtiger Kritiker.

Tuche, das so rauh wie sein Geschick. In der Hand trug er einen Schäferstab, am linken Arme herab hing ihm eine Hirtentasche. Er lehnte sich an den Stamm einer Buche, fing an seine Augen am schönen Borde hinschweifen zu lassen, bis daß er mit ihnen an die Stelle kam, wo er zuerst die Schönheit, den Reiz und das sittige Wesen der Schäferin Diana erblickte, in welcher die Natur die vielfach vertheilten Vollkommenheiten vereinigte. Was sein Herz empfand, das ermesse, wer jemals in trübe Erinnerungen sich verlor. Nicht vermochte der unglückliche Hirt die Thränen zurückzuhalten, noch die Seufzer zu unterdrücken, die seinem Herzen entschlüpften, und die Augen gen Himmel gerichtet, brach der Betrübte also in Worte aus: Ach, mein Gedächtniß! Feind meiner Ruhe! würdest du nicht besser beschäftigt sein, wenn du mich die gegenwärtigen Leiden vergessen ließest, als daß du mir vergangene Freuden vor Augen stellest? Was sagst du mir, Gedächtniß? Daß ich meine Gebieterin Diana auf dieser Aue sah? Daß ich auf ihr zu fühlen anfing, was ich nie aufhören werde zu beweinen? Daß sie an dieser klaren, mit hohen und grünen Erlen eingefaßten Quelle unter tausend Thränen mir oftmals schwur, daß Nichts im Leben, weder der Wille ihrer Eltern, noch die Ueberredung der Brüder, noch das dringende Bitten der Verwandten, sie in ihrem Entschlusse wankend machen solle? Und daß, wenn sie dies betheuerte, in ihren schönen Augen Thränen glänzten, gleich den orientalischen Perlen, die Zeugen dessen zu sein schienen, was sie im Herzen zurückbehielt, sie unter dem Bedrohen, mich für einen Mann von geringer Einsicht zu halten, mir befahl zu glauben, was sie so vielmal mir versprach? Doch halt ein wenig, mein Gedächtniß! nun, da du mir die Ursachen meines Unglücks vorgeführt — denn das waren sie, indem das Glück, dessen ich damals genoß, der Keim des Unglücks ward, das ich erdulde — so vergiß auch nicht, zur Linderung dieses Leides, mir die Drangsale, die Unruhe, die Furcht, die Zweifel, die Eifersucht, den Argwohn, das Mißtrauen einzeln vor Augen zu stellen, die, selbst im günstigsten Verhältnisse, den wahrhaft Liebenden nicht verlassen. Ach, Gedächtniß! Gedächtniß, Störer meiner Ruhe! wie bestimmt kannst du mir erwidern, daß das größte in diesen Betrachtungen erwähnte Leiden sehr unbedeutend war im Vergleich mit der Freude, die mir dafür zu Theil ward. Du, mein Gedächtniß, hast wohl Recht, und das Schlimmste ist, daß dies Recht so groß ist! — Und hiemit zog er aus seinem Busen ein Papier hervor, worin er einige Schnüre grüner Seide und Haare — und was für Haare! — eingeschlagen hatte, legte sie auf den grünen Rasen hin, zog, unter vielen Thränen, seine Laute hervor, nicht mehr so zierlich gehalten wie damals, als Diana ihn begünstigte, und stimmte folgendes Lied an:

Locke, welchen Wechsel sehen
Mußt' ich, ach, seit ich dich sah!
Und wie übel seh' ich da
Noch die Hoffnungsfarbe stehen!
Freudig durft' ich mir's bekennen —
War ich gleich von Furcht nicht frei!
Daß kein Hirt so würdig sei,
Dich, o Locke, sein zu nennen.

Ach, wie oft, o Locke! schielte
Sonst Diana hin nach mir,
Wenn getändelt ich mit dir,
Dich geküßt und mit dir spielte!
Und wie ihre Thränen flossen
— Ach, die falschen Thränen! — dort
Sprach im Scherz ich wohl ein Wort,
Das ihr Argwohn eingegossen!

Daß ich traute dem Versprechen,
Das in jenen Augen lag,
Die mein Herz durchbohrten! sag',
Goldne Locke, war's Verbrechen?
Sahst du nicht, wie sie mir dorten
Tausend Thränen weinte vor,
Bis ich einen Eid ihr schwor,
Glauben schenkt' ich ihren Worten?

Ein vielseitigeres, männlicheres und selbstständigeres Streben als die bisher genannten classischen Lyriker und Idylliker Spaniens legte Diego Hurtado de Mendoza an den Tag. Dieser berühmte Kriegs-, Staats- und Lebemann, der 1503 zu Granada geboren wurde und 1575 zu Valladolid starb, gehört zu jenen eminenten Geistern, welche das bewegteste Geschäftsleben mit literarischer Thätigkeit zu vereinigen wissen und hier wie dort Treffliches leisten, ohne dadurch im fröhlichen Genießen der Lebensfreuden behindert zu werden. Hatte doch der Feldherr, Diplomat und Schriftsteller noch in seinem sechszigsten Jahre Feuer und Kraft genug, einen Nebenbuhler in der Liebe, welcher ihm mit dem Dolch zu Leib ging, ohne Weiteres zum Fenster hinaus zu werfen, was ihm Ungnade und Verbannung von Seite Philipp's II. zuzog. In seinen metrischen Arbeiten huldigte er theils dem alten Nationalstyl, indem er Redondillas, Villancicos und Letrillas dichtete, theils den Grundsätzen der italischen Schule. Unter seinen in letzterem Styl gedichteten Sachen zeichnen sich die Episteln (von ihm einfach Cartas. Briefe, betitelt) in Terzinen aus. Er war der Erste, der die Form der didaktischen, mit horazischer Philosophie getränkten Epistel in Spanien handhabte, und seine Epistel an Boscan („El no maravillarse hombre de nada“ etc.) ist noch jetzt ein unübertroffenes Muster- und Meisterstück dieser Gattung. Aber bedeutender noch als durch seine Verse wurde er für die spanische Literatur durch seine Prosa, die er in seiner Jugend als Romandichter, im Alter als Geschichtschreiber mustergültig zu machen wußte. Als Student zu Salamanca schrieb er den weltbekannten „Lazarillo de Tormes (Lazarillo de Tormes, Tarragona 1586)“, womit er das Genre des echtspanischen Schelmenromans (Estilo picaresco, von picaro, Schelm) schuf, welches der Herrschaft der Ritter- und Schäferromane ein Ende machte. Das Buch ist durchweg ein wahrer Schatz durch seine feine Menschenkenntniß, seine prickelnde Satire und seine mit köstlicher Laune entworfene Sittenmalerei, aber die anziehendste Anatomie des Menschenherzens entfaltet der Verfasser meines Bedünkens in der Schilderung des Vagabundenlebens, welches der kleine Lazarillo in Gesellschaft des bösen blinden Bettlers führt, und den castilischen Nationalstolz, der oft zum Bettelstolz ausartet, hat er besonders prächtig gezeichnet in dem Kapitel, wo Lazarillo als Lakai sich sieben Bürgerfrauen zugleich verdingt; „denn die Frau des Bäckers, des Schuhmachers, des Schneiders, des Maurers u. s. w. würde sich schämen, über die Straße und in die Messe zu gehen, ohne einen Bedienten zu haben, der ihnen, den Degen an der Seite, ehrerbietig nachträte, und da Keine im Stande ist, allein ihn zu bezahlen, so richten sie sich so ein, daß er nach einander den Dienst bei Jeder verrichten kann.“ Leider vollendete Mendoza seinen Roman nicht und der zweite Theil, welchen Enrique

---

Sah man bei so hohen Reizen
Jemals solchen Wankelmuth?
Und der reinsten Liebesgluth
Je das Glück so böslich geizen?
Ja, in ihrem Namen schämen
Mußt du, Locke, dich vor mir,
Mich, den Treugebliebnen, hier
So verlassen wahrzunehmen.

Hier am Strom sah ich sie sitzen;
In den leichten Sand hinein
„Lieber todt, als untreu sein!“
Schrieb sie mit den Fingerspitzen.
Bittern Spott heißt das getrieben,
Amor! Auf die Schwüre bau'n
Eines Weibes mußt' ich, trau'n
Worten, in den Sand geschrieben.

de Luna hinzufügte, ist des ersten nicht würdig. Dagegen fand Mendoza als Schöpfer des picaresken Romans einen ebenbürtigen Nachfolger in Mateo Aleman, der unter Philipp II. lebte und den „Guzman von Alfarache (La vida del Picaro Guzman de Alfarache, Zaragoça 1599)“ schrieb, welcher gleichfalls die Runde durch Europa machte. Unbedeutender ist Francisco de Ubeda's „Gaunerin Justina (La Picara Justina. 1608)“. Wie Mendoza durch seinen Lazarillo, der von dem nachahmenden Charakter dieser Literaturperiode eine so bedeutsame Ausnahme macht, die volksmäßige und nationale Romandichtung eröffnete, so steht er auch an der Spitze der eigentlichen Historiker seines Landes, vermöge seiner Geschichte des Krieges gegen die aufständischen Mauren (Guerra de Granada hecha por el Rey de España Don Felipe II. contra los Moriscos de aquel reino sus rebeldes, Madrid 1610). Mendoza kommt seinen Mustern im historischen Styl, Sallust und Tacitus, oft nahe und außerdem thut sich sein Werk durch den edlen Freimuth hervor, womit er die Gründe darlegt, welche die Mauren in Folge der gehässigen Glaubenswuth und Grausamkeit Philipp's II. im Jahre 1568 zur Empörung zwangen. „Die Inquisition“, sagt er, „begann sie mehr und mehr zu peinigen; der König befahl ihnen, der maurischen Sprache zu entsagen und mit ihr allem Verkehr und Gemeinschaft unter einander; er nahm ihnen alle ihre Negersklaven, die sie mit so viel Zärtlichkeit aufzogen, als ob es ihre eigenen Kinder wären; er zwang sie, ihre arabischen Kleider abzulegen, auf deren Ankauf sie ein beträchtliches Kapital verwandt hatten; er nöthigte sie, sich mit großen Kosten durchweg castilianisch zu kleiden; er zwang die Frauen, das Gesicht unverschleiert zu tragen, und ließ alle Häuser öffnen, die man gewohnt war, verschlossen zu halten, und die eine wie die andere Verfügung schien diesem zur Eifersucht geneigten Volke eine unerträgliche Gewaltthätigkeit; man kündigte auch an, daß er ihnen ihre Kinder wegnehmen wolle, um sie in Castilien erziehen zu lassen; man untersagte ihnen den Gebrauch der Bäder, worin zugleich ihre Reinlichkeit und ihr Vergnügen bestand, und schon früher hatte man ihnen Musik, Gesang, Feste, alle gewohnten Erholungen, alle fröhlichen Zusammenkünfte untersagt.“ Mendoza zeigt uns auch, was für Diener der „Religion der Liebe“ Philipp II. zu Rathgebern hatte. Als der König nämlich den Pater Oradici fragte, welches Betragen er gegen die Mauren einhalten solle, entgegnete der Pfaff: „Je mehr man von diesen Feinden vernichtet, desto weniger bleiben übrig.“

An die großen Lyriker des Zeitalters Karl's V. reihen sich noch Luis Ponce de Leon (1528—1591) und Hernando de Herrera (st. 1597). Beide sind als classisch anerkannt, Beide vornehmlich als Odendichter berühmt. Ponce de Leon erstrebte in seinen Oden — unter welchen „das Leben im Himmel“ (Alma region luciente), „die Wahrsagung des Stromgottes Tajo“ (Folgaba el rey Rodrigo), „des Weisen Glück“ (Qué descansada vida), der Töne Zauber“ (El ayre se serena), „der gestirnte Himmel“ (Cuando contemplo el cielo) und „der Ruhehafen“ (O ya seguro puerto) die gefeiertsten sind — antike Einfachheit der Form, die dem würdevollen und sittlich ernsten Gedankengang des Inhalts sehr gut ansteht [1]). Herrera's Oden dagegen athmen in italischer Canzonenform die erhabene und ungestüme Beredtsamkeit der hebräischen Propheten.

---

[1]) Das harte Geschick dieses Dichters, welcher ohne Frage zu den bedeutendsten seines Landes gehört, liefert einen erschreckenden Beweis, von welchen Hindernissen und Gefahren geistiges Streben in Spanien umgeben war. Der edle und wahrhaft fromme Leon, dessen herrliche Oden mit zu dem Bleibendsten gehören, was der spanische Genius hervorgebracht hat, wurde fünf Jahre lang in den Kerkern der Inquisition gequält und gemißhandelt, weil er — unglaublich, aber wahr! — das Hohelied in's Castilische übersetzt hatte und zwar nur zum Privatgebrauch eines Freundes.

So seine Hymne auf den Sieg von Lepanto und, seine Hymne auf Ferdinand den Heiligen; sanfter ist seine elegische Ode auf den Tod des Königs Sebastian von Portugal und lieblich seine berühmte Canzone an den Schlaf („Soave sueño, tu que en tarde vuelo“ etc.). Auch als Geschichtschreiber (Relacion de la guerra dy Chipre y sucesos de la batala naval de Lepanto) und als Biograph (Vida y meuerte de Tomas Moro) war Herrera thätig. Nach ihm sind von Lyrikern und Idyllikern aus dieser Periode noch zu nennen Hernando de Acuña, Pedro de Padilla, Gutierre de Cetina, Alonzo de Fuentes, Sebastian Velez de Guevara, Luis Barahona de Soto und Vicente de Espinel, dessen Hauptverdienst jedoch nicht auf seinen Gedichten, sondern vielmehr auf seinem komischen Roman „Marcos de Obregon (Relaciones de la vida del Escudero M. d. O. 1618)“ beruht, welcher auch in Deutschland bekannt geworden.

Eifrige und vielfache Pflege fand in dieser Zeit das Epos in Spanien, allein in dieser Gattung traten die Nachtheile der Nachahmung ausländischer Muster recht deutlich zu Tage. Die Elemente zu einer echten Epik waren den Spaniern in ihren Romanzen und in dem alten Gedicht vom Cid gegeben. Aus diesen Elementen hätte sich die höhere nationale Heldendichtung organisch entwickeln können, allein es fehlte zur rechten Zeit an einem Genius, der die Mission dieser Entwicklung vollführt hätte, und als später reiche Talente auftauchten, war die Manier der italischen Schule schon so herrschend geworden, daß man nur daran dachte, die Epik der Italiener nachzubilden, wobei man jedoch dem historischen Stoff vor dem romantischen den Vorzug gab, ja denselben mit solcher Vorliebe aus der Gegenwart nahm, daß eine ganze Reihe von Caroleas d. h. von epischen Gedichten entstand, welche Karl V. zum Helden hatten, und eine andere Reihe, in der die damaligen Kriegs- und Seezüge der Spanier gefeiert wurden. Bedenkt man, daß die echte Epik in der Kindheitsgeschichte der Völker, in der Sage, wurzelt, so wird man sich über den im Ganzen und im Vergleich mit anderen Gattungen ihrer Poesie unverhältnißmäßig geringen dichterischen Gehalt der Kunstepopöe der Spanier nicht wundern. Aber auch da, wo diese Epik zu altnationalen Stoffen griff, leistete sie nichts Bedeutendes, weil ihr der Zusammenhang mit der volksmäßigen Heldendichtung früherer Zeit, d. h. mit der Romanzenpoesie fehlte und sie Alles über die italischen Leisten spannte. Die unter ihren Landsleuten bekannteren Epiker dieser Periode sind: Luis Zapata („Carlos famoso,“ 1566), Geronymo de Urrea („Carlos victorioso“), Luis de Gibraleon („Historia Parthenopea“), Diego Ximenez de Aollon („El Cid Ruy Diaz de Bivar“), Hypolito Sanz („La Maltea“), Juan Rufo („La Austriada“), Alonzo Lopez („El Pelayo“), Lorenzo de Zamora („La Saguntina“), Christoval de Virues, der Vorgänger Cervante's und Lope's im Drama („El Monserrate“), Gabriel Laso de la Vega („La Mexicana“), Martin del Barco de Centenero („Argentina“), Juan de la Cueva („La Conquista de Betica“), José de Valdivielso („Sagrario de Toledo“), Gaspar de Aquilar („Expulsion de los Moriscos“), die gefeierte Dichterin Bernarda Ferreyra de la Cerda („España libertada“), Bernardo de Valbuena („El Bernardo“), der universelle Lope de Vega kann als epischer Dichter („Dragontea,“ „La Gerusalen conquistada,“ „La Hermosura de Angelica“) ebenfalls unter die Poeten dieses Zeitraums eingereiht werden — er hat auch ein komisches Epos („La Gatomachia,“ der Katzenkrieg) geschrieben — ferner José de Villaviciosa („La Mosquea,“ komische Epopöe), endlich Alonzo de Ercilla y Zuñiga („La Araucana“ 1590, metrisch verdeutscht von Winterling 1831). Rufo's Austriade, Virues' Monserrate und Ercilla's Araucana bezeichnet Cervantes als die trefflichsten Werke, welche in

castilischer Sprache im heroischen Versmaß geschrieben worden sind. Jenseits der Gränzen Spaniens ist von allen epischen Gedichten dieses Landes die Araucana von Ercilla (geb. 1533, gest. 1595?) am bekanntesten geworden. In Achtzeilern geschrieben und in 37 Gesänge eingetheilt, schildert dieses Gedicht die Kämpfe der eroberungslustigen Spanier mit den tapfern Indianern von Arauco, einer gebirgigen Landschaft in Chile. Ercilla hat selbst mitgelebt und mitgefochten, was er erzählt, und weil er sich mehr dem Zeugniß seiner Augen als dem Walten seiner Phantasie hingab, so ist sein Gedicht mehr ein historisches Referat denn eine Epopöe. Die Zuthaten hergebrachter Motive und Gestalten romantischer Heldendichtung, wie Magier, Zaubergärten u. dergl. m. erscheinen in der Araucana völlig unwesentlich und willkürlich, die Hauptsache bleibt die mit poetischem Schmuck angethane Geschichtserzählung, welche Ercilla gleich Anfangs in bewußtem Gegensatz zu Ariosto, dessen phantastisches Ritterepos in Spanien sehr populär geworden, als seinen Zweck hinstellt. Ariosto beginnt seinen Orlando mit den Worten: Damen, Ritter, Waffen, Liebesabenteuer und Galanterie will ich singen — Ercilla dagegen sagt in der ersten Stanze der Araucana: „Nicht Damen sing' ich, nicht Liebe, noch verliebter Ritter Artigkeiten, nicht den Tribut feuriger Leidenschaft, nicht Huldigungen, Feste und Liebesgekose, sondern den Muth, die Thaten und Wagnisse jener tapferen Spanier, die vermittelst des Schwertes dem trotzigen Nacken Arauco's das harte Joch auflegten“ [1]). Diesem Pragmatismus zufolge mußte denn auch die Darstellung dessen, was er als Augenzeuge berichtet, dem Dichter am besten gelingen: die Darstellung der wilden Hochherzigkeit, des stoischen Heroismus der Araucaner gegenüber der eisernen, in glühendem Fanatismus gestählten Energie der Spanier. Der Hauptfehler des Gedichts besteht in der gänzlichen Abwesenheit der Localfarben. Man merkt es der Araucana gar nicht an, daß sie in dem wundersamen Klima der Tropen entstanden ist; sie ermangelt der Individualisirung der fremdartigen Natur wie der fremdartigen Menschen. Nichts tritt eigenthümlich hervor und ganz hölzern erscheint es, wenn der Dichter die Indianer von Arauco mit der Grandezza spanischer Granden und mit der Courtoisie der Ritter von Artus' Tafelrunde sprechen und handeln läßt. Aber wahrhaft liebenswürdig wird Ercilla, wenn sich ihm das Gefühl aufdrängt, daß der Eroberungs- und Golddurst seiner Landsleute eine Welt der Unschuld und des Glücks zerstört und ein harmloses und sittenreines Volk verdorben hätte. An mehreren Stellen leiht er diesem Gefühle Worte, mit besonders schöner Offenheit jedoch im 36. Gesang: —

Die ungeschminkte Lieb' und Freundlichkeit,
Mit der dies Volk sich gegen uns benommen,
Gab uns die volle Sicherheit,
Daß schnöder Geiz noch nicht dahingekommen!
Noch hatt' nicht List, Raub und Ungerechtigkeit,
Wodurch so mancher Krieg entglommen,
Den Lauf nach jenem Land gerichtet
Und das Naturgesetz verdränget und vernichtet.

Doch wir zerstörten, was wir Schönes hier
In diesem Land der Unschuld angetroffen,
Und ließen bald unedler Habbegier
Den Zügel schießen und den Zutritt offen.

---

[1]) No las damas, amor, no gentileças
De caballeros canto enamorados;
Ni las muestras, pegalos, ni ternecas
De amorosos afectos, i cuidados:
Mas el valor, los hechos, las proeças
De aquellos Españoles esforçados,
Que a la cerviz de Arauco, no domada,
Pusieron duro yugo por la espada.

Als Zucht und Sitte so nach kurzem Zeitverlauf
Von jener Flur verscheucht, pflanzt dorten
Die Habsucht ihre Fahnen auf
Und wuchert üpp'ger als an andern Orten.

Die Geschichtschreibung dieser Periode wandelte mit großer Ehrenhaftigkeit den von Mendoza eröffneten Pfad. Luis de Avila y Zuñiga beschrieb die Feldzüge Karls V. gegen die deutschen Protestanten und gegen die Barbaresken, Florian de Ocampo erzählte die Urgeschichte Spaniens („Coronica general de España"), in seine Fußstapfen traten Ambrosio de Morales und Gonzalo Argote de Molina. Geronymo Zurita (1512—1580) entwickelte in seinen Anales de la corona de Aragon umsichtigen und tiefen Forschergeist. Bartolomeo Leonardo de Argensola setzte diese Annalen fort und schrieb eine Geschichte der Eroberung der Molukkischen Inseln (Historia de la conquista de las Molucas). Auf den Zusammenhang der Geschichte Portugals mit der von Spanien nahmen insbesondere Estevan de Garibay und Juan de Sylva, Graf von Portalegre, Rücksicht. Carlos Coloma, Marques del Espinar, schrieb die Geschichte der Kriege in den Niederlanden von 1588—1599, in denen er als General und Diplomat selber eine Rolle gespielt, Francesco de Moncada, Graf von Osona, die Geschichte der Expedition der catalonischen und aragonischen Ritter gegen die Türken und Griechen (Expedicion de los Catalones y Aragoneses contra Turcos y Griegos). Die Aufgabe einer allgemeinen Geschichte Spaniens suchte der aufgeklärte und berühmte Jesuit Juan Mariana (1537—1623) zu lösen durch sein für den damaligen Stand der Historik treffliches, zuerst lateinisch abgefaßtes, dann in spanischer Sprache umgearbeitetes Werk Historia general de España. Juan de Ferreras und Masdeu folgten ihm, der letztere ausgezeichnet durch kritische Schärfe. Antonio de Herrera gab eine Beschreibung der westindischen Inseln und eine Geschichte ihrer Eroberung heraus. Sehr wichtig für die Geschichte der transatlantischen Eroberungen der Spanier sind auch die Berichte Francisco's de Xerez über die Unternehmungen Pizarro's (Historia de la conquista del Peru, deutsch von Külb). Xerez begleitet den Pizarro auf seinem abenteuerlichen Zug und seine Erzählung vom Verlauf und Resultat desselben wurde später durch Augustin de Zarate vervollständigt. Ein anderer der kühnen Conquistadoren, der Hauptmann Bernal Diaz del Castillo, beschrieb mit der treuherzigen Unbefangenheit eines alten Soldaten und der Ausführlichkeit eines in den Erinnerungen seiner thatkräftigen Jugend sich gefallenden Augenzeugen die Eroberung Mexico's durch Cortez (Historia verdadera de la conquista de la nueva España, deutsch von Rehfues). Seinem Werk, einem der anziehendsten Bücher der spanischen Literatur, traten später die Arbeiten Gomara's, Torquemada's und Clavigero's ergänzend und berichtigend zur Seite, im historischen Kunststyl aber wurde Cortez' großes Unternehmen erzählt durch Antonio de Solis (1610—1686, Historia de la conquista de Mexico, Madrid 1684, deutsch von Förster), welcher seiner Lebenszeit nach der folgenden Periode angehört. Solis, von dem ein neuerer Spanier sagt, daß Niemand, der die spanische Sprache kennt, sein Buch lesen könne, ohne ein unbeschreibliches Vergnügen zu empfinden, und Francisco Manuel Melo, dessen Thätigkeit („Historia de los movimientos, separacion y guerra de Cataluña en tiempo Felipe IV.") ebenfalls ins 17. Jahrhundert fällt, beschließen die Reihe der großen Historiker Spaniens.

Vierte Periode.

Die vierte Periode der spanischen Literatur, vom Ende des 16. bis zum Ende des 17. Jahrhunderts reichend, ist das goldene Zeitalter derselben. Die Nation gab sich jetzt dem Genusse dessen hin, was sie unter Karl V. erobert hatte. Allerdings war die Regierung Philipp's II., dieses finstern Despoten, der die letzten Reste bürgerlicher Freiheit vernichtete, der den kirchlichen Fanatismus seiner politischen Tyrannei zur Unterlage gab und die Gräßlichkeiten der Autos da Fé zugleich als einen Gottesdienst und als eine Ergötzung betrachtete, der Anfang vom Ende, allerdings mußte Spanien so, wie er es gemacht, unter seinen entnervten Nachfolgern mit Nothwendigkeit dem Verderben anheimfallen; allein dieses Verderben stand noch zu ferne oder erfolgte wenigstens zu langsam, um die geistige Energie der Nation jetzt schon niederdrücken zu können. „Wie sehr auch," sagt Schack (II. 11), „eine verwerfliche, aus Tyrannei und Erbärmlichkeit gemischte Regierungsweise das Staatswohl in seinen Fundamenten untergraben, den Gewerbfleiß im Innern lähmen und den Einfluß nach Außen verringern mochte, Spanien behauptete sich doch noch während des ganzen 17. Jahrhunderts als eine Macht ersten Ranges. Die verkehrtesten Maßregeln der Regierenden waren unvermögend, den mächtigen Impuls aus früherer Zeit ganz zu hemmen und das Reifen der Früchte, deren Saat unter einem bessern System ausgestreut worden war, zu hindern. So blieb auch das Nationalbewußtsein dasselbe, was es war; die große Vergangenheit warf einen blendenden Schimmer auf die Gegenwart, der über den nahenden Verfall täuschte. Frei und kühn trug der Spanier nach wie vor das Haupt, ungebeugt durch den Druck der Umstände: noch war der edle castilische Stolz, noch das Bewußtsein von dem hohen Berufe seines Volkes in ihm nicht erloschen und die spanische Geschichte des 17. Jahrhunderts ist noch reich an Zügen eines edlen und unabhängigen Sinnes, die dem nicht entgehen werden, der nur auf sie achten will. Die größte geistige Herrlichkeit ist nicht nothwendig an die Zeit des größten materiellen Wohles gebunden; sie kann, wie auch andere Beispiele zeigen, dessen Verfall überleben oder als Nachblüthe auf dessen Trümmern gedeihen. So scheint sich in Spanien die Federkraft des Geistes im Conflict mit dem äußern Druck nur gestählt und zu höherem Schwung gekräftigt zu haben. Wenn Kunst und Literatur als treue Spiegelbilder des geistigen Gehalts einer Nation gelten können und dieses wieder den höchsten Maßstab abgibt, um deren höhere oder geringere Blüthe zu beurtheilen, so muß der Zeitraum von den letzten Decennien des 16. bis zu denen des 17. Jahrhunderts für die reichste und glänzendste Periode des spanischen Lebens gehalten werden. Die Regierungen der drei Philippe umfassen das eigentlich goldene Zeitalter der spanischen Literatur, vor Allem der Poesie."

Diese hatte in den Romanzencyklen ihre epische Blüthe erlebt, durch Boscan, Garcilaso und deren Mitstrebende ihre lyrische Kunstform erhalten; jetzt kam das Drama an die Reihe und so sehen wir die Dichtkunst in Spanien einen ebenso naturgemäßen Entwicklungsgang befolgen, wie sie ihn vormals in Hellas befolgt hatte. Der Aufschwung der dramatischen Kunst trifft in der Geschichte der Völker meistens mit einem gewissen behaglichen Genießen kurz zuvor errungener politischer Größe zusammen. In Hellas nahm das Drama seinen Aufschwung in der Fülle des Ruhms und der Wohlfahrt, welche durch die Perserkriege erworben worden, in Spanien zur Zeit, als die Nation nach einem Jahrhundert voll gewaltiger Kämpfe und glorreicher Erfolge jetzt wieder bei sich selbst einkehrte und die auswärts errungenen Vortheile zum Schmucke des Lebens in der Heimat verwandte.

Auch die Poesie folgte diesem Zuge nach innen und ließ sich, was von ihrer gesunden Kraft zeugt, durch die in der Fremde gesammelten Erfahrungen, welche ihr in der vorigen Periode einen nachahmenden Charakter verliehen, fernerhin in ihrer nationalen Entwicklung nicht beirren. Sie wandte sich von den ausländischen Mustern zu der reinen Quelle ihrer volksmäßigen Romanzen- und Liederdichtung zurück, um aus dieser die echteste Begeisterung zum Bau einer nationalen Bühne zu schöpfen. Die richtigste Einsicht in das Wesen der dramatischen Kunst und in die Bedingungen, unter welchen allein das Theater eines Volkes mehr sein kann als geistlose Spectakelei oder frostige Rhetorik, leitete die spanischen Dramatiker auf den nationalen Boden zurück, von welchem seit Boscan die Poesie abgewichen war. Durch und durch spanisch sollte das Theater werden und wurde es. Im Herzen, in der Anschauungsweise, in der Geschichte der Nation wurzelnd und, wie dereinst in Hellas, mit dem religiösen Cultus eng verschwistert, konnte das spanische Drama, von großen Meistern gepflegt, zu jener beispiellosen Reichhaltigkeit, zu jener Schönheit gelangen, die es in der vorliegenden Periode erlangte, und konnte es eine Sympathie und Begeisterung im ganzen Volke erwecken, von der wir Deutsche uns kaum einen Begriff zu machen vermögen. Das spanische Theater vereinigte alle geistigen Bedürfnisse der Nation in sich und spiegelte das ganze Leben, das Fühlen, Glauben, Denken und Trachten derselben in lebendigstem Farbenspiel wider; allein weit entfernt, die gesammte Productionskraft der Poeten zu absorbiren, gewährte es auch andern Formen bereitwillig neben sich Raum, Ruhm und Einfluß, vor allen übrigen dem Roman und der Novelle, als deren Meister wir den anerkannten Choragen der 4. Literaturperiode, Cervantes, den alle gebildeten Völker lieben und verehren, begrüßen müssen.

Miguel de Cervantes Saavedra wurde am 8. oder 9. October 1547 zu Alcala de Henares geboren. Die Stiefschwester des Genies, die Armuth, begleitete ihn getreulich von der Wiege bis zum Sarge und im Schuldgefängnisse entstand der Plan des unsterblichen Werkes, welches Mit- und Nachwelt entzücken sollte. In die Jünglingsjahre eingetreten, bezog Cervantes die berühmte Universität Salamanca, deren studentisches Treiben er in mehreren seiner Werke so ergötzlich dargestellt hat. Hier rührte sich auch zuerst sein Dichtertalent und er dichtete seiner eigenen Aussage zufolge Sonette zu Dutzenden und zahllose Romanzen, die übrigens verloren gegangen. Auch sein Schäferroman „Filena“, wahrscheinlich zur selben Zeit entstanden, ging verloren. Der junge Poet mußte sich indessen frühzeitig nach einem Stützpunkt im Leben umsehen und trat deßhalb in die Dienste des päpstlichen Legaten Acquaviva, der 1568 nach Spanien gekommen war und mit dem er nach Rom ging. Er scheint jedoch die Gönnerschaft des Prälaten bald satt bekommen zu haben, denn 1571 finden wir ihn schon als Soldat auf dem spanischen Geschwader, welches von Messina zur berühmten Seeschlacht bei Lepanto auslief. Als einer der Tapfersten focht er an Bord der Galeere, welche das ägyptische Admiralschiff enterte. Dem bereits von zwei Kugeln Verwundeten nahm eine dritte den linken Arm weg. Mit gerechtem Stolz blickte er stets auf diesen Tag des Sieges der Christenheit über den Halbmond (7. Oct. 1571) zurück. Noch in einer seiner spätesten Schriften äußert er: „Mein Blick fiel auf die öde Fläche des Meeres, das mir die heroische That des heroischen Don Juan d'Austria zurückrief, bei welcher ich mit hohem Soldatenruhm, mannhafter Tapferkeit und hochklopfender Brust, wenn auch auf untergeordnetem Posten, Theil hatte am Siege.“ Später machte Cervantes die Unternehmungen gegen Navarino und Tunis mit und nahm 1575 seinen Abschied. Wie sehr er sich, obgleich nur gemeiner Soldat, die Achtung seiner Vorgesetzten erworben, bezeugten die eifrigen Empfehlungsbriefe, welche ihm Don Juan und der Herzog von Sesa an König Philipp II. mitgaben. Allein gerade diese Empfehlung wurde für ihn die Ursache harter Qualen.

Denn als das Schiff, auf welchem er sich zu Neapel nach Spanien eingeschifft, von algierischen Piraten gekapert wurde, wähnten diese, Cervantes müsse den bei ihm gefundenen Schreiben zufolge ein höchst vornehmer Mann sein, weßwegen sie den nach Algier in die Sklaverei Geschleppten mit Mißhandlungen überhäuften, um ein recht hohes Lösegeld für ihn zu erpressen. Seine Schicksale in der Sklaverei, welcher zu entrinnen er fortwährend die kühnsten Plane aussann und in's Werk setzte, bilden einen wahren Roman. Seine nach Befreiung dürstende Energie wurde so berühmt und gefürchtet, daß der Dey von Algier, Hassan, einmal äußerte: „Will ich meine Hauptstadt, meine Schiffe und meine Sklaven gesichert wissen, so brauche ich bloß diesen spanischen Einarm wohlverwahrt zu halten." Endlich wurde er 1580 mit mehreren Unglücksgefährten von Spanien aus losgekauft und erlebte, wie er selber sagt, die größte Freude, die es auf Erden gibt, die Freude, seine verlorne Freiheit wieder zu gewinnen. In der Heimat angelangt, zwang ihn seine und der Seinigen Armuth, abermals in Kriegsdienste zu treten und die Expeditionen gegen Portugal und die azorischen Inseln mitzumachen. Aber mitten im Lärm der Waffen dichtete er seinen schönen Schäferroman „Galatea", der 1584 erschien und den Grund zu seiner literarischen Berühmtheit legte, jedoch keinen höhern Werth beanspruchen kann als den einer gelungenen Nachahmung Montemayor's und Gil Polo's. Zu Ausgang des Jahres 1584 vermählte er sich, nachdem er der Soldatenlaufbahn entsagt, mit Catalina de Palacios Salaza y Vazmediana und ließ sich in Esquivias nieder. Genöthigt, aus der Schriftstellerei eine Erwerbsquelle zu machen, wandte er sich dem Theater zu, weil bei dem jetzt immer stärker erwachenden Hang des Volkes zu theatralischen Vergnügungen dramatische Sachen den besten Ertrag versprachen. Nach seiner eigenen Angabe verfaßte er binnen wenigen Jahren zwanzig bis dreißig Stücke, die sich einer günstigen Aufnahme zu erfreuen hatten, jedoch bis auf zwei verloren gingen. Diese zwei Dramen sind El trato de Argel und Numancia. Das erstere ist nur als Schilderung des damaligen Sklavenlebens gefangener Christen in Algier merkwürdig, in der Numancia aber beginnt Cervantes seine poetische Macht zu entfalten, obgleich das Gedicht als Drama noch entschieden ein Beweis der Kindheit dramatischer Kunst ist. Von bewunderungswürdiger tragischer Wirkung ist die Katastrophe, wo sich ein ganzer Volksstamm, durch alle Phasen des Unglücks und Entsetzens hindurchgeführt, zuletzt in glühend patriotischer Begeisterung unter den Trümmern Numancia's begräbt. Nach langer Unterbrechung kehrte Cervantes später noch einmal zum Drama zurück und dichtete acht wenig beachtete Komödien und acht Zwischenspiele (Entremeses), die unbedingt das Beste sind, was er im dramatischen Fache hervorgebracht. In diesen Farcen, unter denen „das Wundertheater (Entremes del retablo de las maravillas)" und „die Höhle von Salamanca (Cueva de Salamanca)" als Meisterstücke ihrer Gattung auszuzeichnen sind [1]), regt sich noch frei und frisch der gottvolle Humor, den Cervantes in seinem Don Quixote und in seinen Novellen der Welt zum Besten gegeben. Der Dichter war inzwischen nach Sevilla überge-

[1]) Beide finden sich, nebst zwei weiteren, „der Scheidungsrichter" und „der eifersüchtige Alte", deutsch in Schack's „Spanischem Theater", 2 Bde. 1845 (I, 322 ff.). Dieses Werk enthält außerdem verdeutschte Stücke von Alarcon, Lope und Calderon. Ein fünftes Zwischenspiel von Cervantes „die wachsame Schildwach (La guarda cuidadosa)" hat Dohrn in seiner Sammlung trefflich verdeutschter Dramen von Lope, Tirso de Molina, Alarcon, Moreto und Rojas mitgetheilt („Spanische Dramen", übersetzt von C. A. Dohrn, 4 Bde., 1841—43, II, S. 287). Ich erinnere bei dieser Gelegenheit noch an A. W. Schlegel's „Spanisches Theater", 2. Ausg. 1845, 2 Bde., durch welches Calderon zuerst in weiteren Kreisen unter uns bekannt geworden. Von Calderon haben bekanntlich auch Richard, Bärmann, Gries, Malsburg, Martin und Eichendorff zahlreiche Stücke übersetzt. Der Calderon-Verdeutscher par excellence ist Gries (Calderon's Schauspiele, 1815 fg. 7 Bde.).

siedelt, wo ihn eine Stelle bei der Proviantcommission für die indische Flotte nothdürftig nährte. Unter Hunger und Kummer und mannigfachen Bedrängnissen von Seiten unwürdiger Neider schrieb er „das Leben und die Thaten des sinnreichen Junkers Don Quijote aus der Mancha (Vida y hechos del ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha)“, dessen erster Theil 1605 zu Madrid erschien, wohin der Dichter von Sevilla aus gegangen. Die außerordentliche Popularität, welche das Werk erregte, veranlaßte einen gewissen Avellaneda, eine Fortsetzung desselben zu liefern, in welchem Machwerk er den Verfasser des echten Don Quijote mit Lästerungen überhäufte. Cervantes rächte sich, wie es ihm ziemte, indem er den zweiten Theil seiner großartigen Dichtung veröffentlichte und durch denselben unwiderleglich darthat, wie unendlich hoch er über seinem Gegner stand. Im Jahre 1513 ließ er sein Novellenbuch („Novelas ejemplares“) erscheinen, in dessen Vorrede er mit wohlgegründetem Selbstbewußtsein sagt: „Ich bin der Erste, der spanische Novellen schrieb, denn die vielen Dichtungen dieser Art, welche in spanischer Sprache verbreitet wurden, sind fremden Nationen abgeborgt, aber diese hier gehören mir; sie sind nicht nachgemacht, nicht gestohlen: mein Geist hat sie gezeugt, meine Feder hat sie an's Tageslicht gebracht.“ Ganz unübertrefflich ist die Frische und Sicherheit, womit in vielen Erzählungen dieses Novellenbuchs das spanische Volksleben gezeichnet ist, besonders nach der schelmischen und schalkhaften Seite hin.

Alle diese Novellen sind so voll dramatischen Lebens, daß sie für einheimische und ausländische Dramatiker eine äußerst willkommene und vielbenützte Fundgrube von Stoffen abgegeben haben; ihr Witz ist ebenso unerschöpflich und sprudelnd als wohlthuend harmlos und die feinste Menschenkenntniß reicht in ihnen der reichsten Phantasie die leitende Hand. Zwei Jahre darauf setzte er in dem allegorisch-kritischen Gedicht „die Reise nach dem Parnaß (Viage al Parnasso)“ seine Ansichten über das Wesen der Poesie und sein Verhältniß zur zeitgenössischen Literatur auseinander. Seine letzte Arbeit war der abenteuerliche Roman, „die Leiden des Persiles und der Sigismunda (Trabajos de Persiles y Sigismunda)“, ein Buch voll bizarrer Phantastik, voll toller Wunder und anempfundener Ueberschwänglichkeiten im Genre der Ritterromane [1]). Cervantes hielt dies ungestalte Produkt seines Alters von allen seinen Werken am höchsten, ganz so, wie oft ein Vater einem verkrüppelten Spätlingsohn den Vorzug einräumt vor den markigen Sprößlingen seiner Jugendkraft. Das Beste an dem Buch ist die Widmungsepistel an den Grafen von Lemos, welche der Dichter auf seinem Sterbebette verfaßte. Am 23. April 1616 starb er in seinem 69. Lebensjahre. Von seinem Don Quijote, von welchem Bertuch, Tieck, Soltau, Keller u. A. deutsche Uebersetzungen lieferten, wurden noch bei Lebzeiten des Verfassers an dreißigtausend Exemplare verkauft, ein für jene Zeit unerhörter Absatz. Wie bekannt das treffliche Werk sogleich nach seinem Erscheinen in allen Kreisen Spaniens geworden, beweist folgende artige Anekdote. König Philipp III. bemerkte eines Tages vom Balkon seines Palastes herab einen Studenten, der in einem Buche lesend am Manzanares lustwandelte, jeden Augenblick innehielt, Luftsprünge machte, mit den Händen kabriolte und in ein schmetterndes Lachen ausbrach. Nachdem der König den jungen Mann eine Weile betrachtet hatte, rief er aus: „Wahrlich, der Student ist ein Narr oder aber er liest im Don Quijote!“ Cervantes hatte es mit seiner weltberühmten Dichtung anfänglich bloß auf die Vernichtung der tollen Romantik abgesehen, welche in den zu einer ungeheuren Masse

---

[1]) Der Persiles findet sich deutsch in A. Keller's und F. Notter's Uebertragung der „Sämmtl. Romane und Novellen des Cervantes“, Stuttgart 1839.

angeschwollenen Ritterromanen rumorte; aber wie jedes echte Genie im Zerstören zugleich schafft, so that auch er. Er vernichtete den mittelalterlichen Roman und schuf den modernen mit einem und demselben Werke. Sein tiefsinniger Humor konnte sich nicht damit zufrieden geben, die tollen Ausgeburten der Romantik in ihr Nichts zurückzuschleudern, er erweiterte und gestaltete seinen Stoff zu einem Kunstwerk, welches das ungelöste und unlösbare Räthsel des Menschenlebens zur Anschauung bringt. An die Stelle des Ritters setzte er den Menschen. Die Tragikomödie des menschlichen Daseins, welches zwischen dem Ideal und der Wirklichkeit unablässig hin- und herschwankt, spielt sich im Don Quijote vor unsern Augen auf ergreifende Weise ab. Die Phantasie, deren Repräsentant der edle Manchaner, gewinnt bei ihren idealen Unternehmungen allüberall nur Enttäuschungen und Schläge, vor welchen der hausbackene Verstand Sancho Pansa's vergeblich zum Voraus warnt. Dem oberflächlichen Leser wird der Don Quijote, welcher das Komische durch alle Grade und Nüancen hindurch variirt, nur die Lachmuskeln reizen, dem denkenden aber wird sich das Bewußtsein aufdrängen, daß es sich hier um die Darstellung der ewigen Gegensätze zwischen Geist und Materie, Poesie und Prosa handelt. Dadurch ist der Don Quijote die großartigste Allegorie, die bis jetzt ersonnen worden, und weil diese Allegorie auf der Basis einer vollendet plastischen Schilderung von Spaniens sozialen Zuständen damaliger Zeit ruht, ist er zugleich der beste Roman, der je geschrieben wurde, ein unerschöpflicher Schatz der Weisheit und des edelsten Genusses [1]).

Im Drama versuchte sich zugleich mit Cervantes Lupercio Leonardo de Argensola (geb. 1565), älterer Bruder des Historikers dieses Namens, allein erst durch Lope erhielt die spanische Bühne, deren Glanzperiode die zwei ersten Drittheile des 17. Jahrhunderts umfaßt, ihre nationale Bedeutung und Form. Die Eigenthümlichkeit der letztern kurz anzugeben, möchte hier am Platze sein.

Der Hauptbestandtheil der dramatischen Literatur Spaniens ist die Komödie (Comedia), wobei jedoch das Wort Komödie nicht in unserem Sinne genommen werden darf. Denn Komödie hieß bei den Spaniern jedes Drama in drei Acten oder, wie sie es nannten, in Jornadas (Tagetheilen) und in Versen. Die spanische Comedia schließt weder das Tragische noch das Komische aus, allein sie läßt weder das Eine noch das Andere ausschließlich gewähren, sondern sucht beide Elemente zu einer harmonischen Einheit zu verbinden, womit jedoch nicht gesagt sein soll, daß sich diese Elemente in allen Stücken so im Gleichgewicht hielten, daß weder das eine noch das andere jemals vorschlüge. Durch die Mischung der Tragik und Komik entzieht sich die spanische Bühne entschieden den dramaturgischen Gesetzen der Alten, um romantisch zu werden. Die sprachliche Form der Komödie angehend, so ist dieselbe, einzig und allein die hie und da vorkommenden Briefe ausgenommen, die metrische. Hauptversart

---

[1]) Auf seinem Pegasus, dem magern Rappen,
Reit't in die Ritterpoesie Quijote
Und hält anmuthiglich in Glück und Nothe
Gespräche mit der Prosa seines Knappen.
Erst, wie sie blind nach Abenteuern tappen,
Trifft sie der Weltlauf mit gar harter Pfote;
Dann kommt der Scherz als huldigender Bote
Und schüttelt schelmisch ihre Schellenkappen.
Und Liebe webt drein rührende Geschichten;
Verstand der Menschen Sitten, Tracht, Geberden;
Es gaukelt Phantasie in farb'ger Glorie.
Ich schwör' es, und Urganda selbst soll richten:
Was auch hinfüro mag ersonnen werden,
Dies bleibt die unvergleichlichste Historie! A. W. Schlegel.

ist der vierfüßige Trochäus, welcher, als das Versmaß der Romanzenpoesie, eine unvergleichliche Biegsamkeit und dabei eine entschiedene Bevorzugung durch das Volk erlangt hatte. Neben dem trochäischen erscheint, jedoch unendlich viel seltener, der jambische und zwar in Stanzen, in Sonetten, Terzinen, Liras (sechszeiligen Reimstrophen) und Silvas (gereimte Jamben ohne strophische Sonderung). Außerdem kommt der Jambus auch als Verso suelto (fünffüßiger reimloser Jambus) vor. Zuweilen wird auch die italische Canzonenform angewandt. Daktylische Verse (versos de arte mayor) sind selten. Von den volksmäßigen Liederformen (s. o. S. 240) wird häufig Gebrauch gemacht. Ueber die Gattungen, in welche die spanische Comedia zerfiel, ist viel hin und her gestritten, viel Ueberflüssiges gesagt worden. Zur Zeit der Praxis, d. h. zur Zeit der Blüthe des spanischen Theaters, kamen dramatische Gattungsnamen auf, die meist auf ganz äußerlichen Rücksichten fußten und woraus erst später haarspaltende Theoretiker allerlei unbegründete Consequenzen zogen. Man unterschied Comedias de capa y espada (Mantel- und Degenstücke), die, wie Schack (II. 96) nachweist, Privatgeschichten aus dem Leben der Gegenwart darstellten und in welchen die Hauptpersonen keinen höheren Rang als den von Cavalieren und Edelleuten hatten, daher auch keines andern Costums als des damals in Spanien üblichen bedurften; ferner Comedias de ruido, de teatro oder de cuerpo, deren Action aus den Kreisen des Privatlebens heraustrat, deren Personal Könige, Helden, Zauberer u. s. f. abgaben und die ihre Stoffe aus der Geschichte, aus der mittelalterlichen Sage, aus der Legende und Mythologie nahmen. Daß beide Arten vielfach in einander greifen mußten, ist klar. Noch vager ist die Eintheilung der spanischen Komödie in Comedias divinas y humanas, in geistliche und weltliche Stücke, doch können als ersterer Gattung bestimmt angehörend solche angesehen werden, welche Stoffe der biblischen Geschichte oder der kirchlichen Ueberlieferung mit entschieden religiöser Tendenz behandelten, insbesondere also die dramatisirten Legenden (Comedias de Santos). Den Titel Burlesca führte eine Komödie, welche einen pathetischen Stoff mit plebejischem Humor parodirte. Fiesta hieß, ohne alle Rücksicht auf den Gegenstand und die Behandlungsweise, ein Schauspiel, welches eigens zur Vervollständigung eines Festes bei Hofe gedichtet war. Die Comedia heroica ist im Grunde eins mit der Comedia de ruido; die Bezeichnung „heroisch" verdankt sie dem Umstand, daß ihre Hauptcharactere von fürstlichem Range waren. Die Comedia de figuron war ein Gattungsname, der erst später aufkam; man begriff darunter Stücke, welche „eine im Caricaturstyl gezeichnete Person zum Mittelpunkt haben und in ihr irgend ein Laster oder eine lächerliche Gewohnheit geißeln." Neben der Komödie behauptete auf dem spanischen Theater einen sehr hervorragenden Platz die Gattung der Autos (Autos, Acte). In früherer Zeit bezeichnete der Name Auto ein dramatisches Gedicht überhaupt, später begriff man darunter das geistliche, auf biblische Sage, christliche Allegorie und kirchliche Moral basirte, mit dem Cultus in engem Verbande stehende Schauspiel. Hauptunterarten desselben waren die Autos sacramentales (Fronleichnamsspiele) und Autos al nacimiento (Weihnachtsspiele), womit auch der Inhalt und das Wesen dieser Dramen angegeben ist. Bezugs ihres sprachlichen und metrischen Baues folgten sie ganz den Gesetzen der Komödie. Selten sind sie in Jornadas eingetheilt. Der Aufführung der Komödien und Autos ging gleichsam als Prolog die Loa (loa, eigentl. Lobgedicht) voran, bald in monologischer Form, bald in dialogischer als eine Verhandlung zwischen den Schauspielern, gerade in der Art, in welcher in der indischen Sakuntala vor Beginn des Stückes der Schauspieldirector mit der Primadonna unterhandelt, zuweilen aber auch in erzählender Form auf das Stoffliche des bevorstehenden Dramas vorbereitend. Die sprachliche Gestalt der Loas ist die metrische. Die Zwischen-

spiele (Entremeses) dagegen, eine vierte dramatische Gattung, sind bald in Prosa bald in Versen geschrieben. Ihren Namen haben diese allerliebsten Farcen, welche fast durchgehends einen schwankhaften Stoff aus dem Volksleben zu einem kurzen Drama abrunden, daher, daß sie bei Autos zwischen der Loa und dem Auto, bei Komödien zwischen den einzelnen Jornadas aufgeführt werden. Gewöhnlich beschließen Gesang und Tanz das Entremes. Nachmals kamen für derartige Zwischenspiele die neuen Bezeichnungen Saynetes und Mogiganzas auf, wie auch die Gattungen der Zarzuelas (Singspiele), Tonadillas und Follas späteren Ursprungs sind.

Es wäre eine Ueberschreitung der Gränzen, welche diesem Handbuch gesteckt sind, wollten wir auf die scenische Technik des spanischen Drama's näher eingehen. Es genügt, zu bemerken, daß diese Technik anfänglich eine sehr rohe war und daß die Träger der theatralischen Kunst, die wandernden Schauspielerbanden, sehr viel Zigeuner- und Gaunerhaftes an sich hatten, wie das in dem Buche „die unterhaltende Reise, (viage entretenido)“ welches Augustin de Rojas Villandrando 1603 publizirte, sehr ergötzlich und belehrend beschrieben ist[1]). Erst von der Zeit an, wo in den größern Städten Schauspielhäuser eingerichtet wurden und stehende Schauspielertruppen sich ansiedelten, schritt auch das Aeußerliche der Dramatik rasch zur Verfeinerung, zu Pomp und Prunk in Decoration, Maschinerie und Costümirung fort. Wichtig wurden hiefür, wie für die dramatische Literatur und Kunst überhaupt, die in Madrid in den Jahren 1579 und 1582 eingerichteten Theater de la Cruz und del Principe, indem sie den tonangebenden Mittelpunkt des spanischen Schauspielwesens abgaben. Die Vorstellungen dauerten zwei bis drei Stunden lang und bedurften, da sie Sommers um 3 Uhr, Winters um 2 Uhr Nachmittags stattfanden, keiner künstlichen Beleuchtung. Die Autos wurden nicht in den Theatern, sondern auf bretternen Gerüsten im Freien gespielt. Im Jahre 1598 erlitt die Entwicklung der spanischen Bühne eine kurze Unterbrechung, indem der finstere Philipp II. die Einstellung der Schauspiele befahl, allein zwei Jahre darauf gestattete sein Nachfolger Philipp III., von allen Seiten bestürmt, die Wiedereröffnung der Theater. Als eifrigster Patron der dramatischen Literatur und Kunst benahm sich Philipp IV., welcher in seinem Palast Buen Retiro vor den Thoren Madrids eine Hofbühne errichtete und das Decorations- und Maschinen- und Costüm-Wesen durch den Italiener Cosme Loti auf's prachtvollste einrichten ließ. Den dramatischen Dichtern wie den Literaten überhaupt erwies sich dieser kunstliebende und verschwenderische König als gnädiger und freigebiger Gönner, was freilich Alles ist, was sich zu seinem Lobe etwa sagen läßt.

Hatte sich in Cervantes' Novellistik ironische Opposition gegen die Romantik geltend gemacht, so gelangte jetzt diese durch Lope auf der spanischen Bühne zur unumschränkten Geltung, um von da ab der ganzen Literatur Spaniens ihren charakteristischen Stempel aufzudrücken.

Lope Felix de Vega Carpio wurde am 25. November 1562 zu Madrid geboren. Er war eine Art Wunderkind, das schon im fünften Jahre spanisch und lateinisch zu lesen verstand und von seinen Kameraden gegen selbstverfertigte Gedichte Spielsachen eintauschte. Er selbst erzählt, er hätte mit dem Sprechen zugleich das Dichten gelernt, und schon in seinem eilften Jahre fing er an Komödien zu schreiben. Der Verlust seiner Eltern und die Armuth führten den noch sehr jungen Lope in Kriegsdienste und es ist höchst wahrscheinlich, daß er, obgleich erst zwölf Jahre alt, die Expedition nach der Nordküste Afrika's mit-

[1]) Rojas zählt folgende acht Gattungen von Schauspielern und Schauspielertruppen auf: Bululu, Naque, Gangarilla, Cambaleo, Garnacha, Boxiganga, Farandula, Compañia. — Sehr lehrreich handelt über das spanische Drama F. Wolf in seiner Recension des Schack'schen Werkes in den Blättern für lit. Unterhaltung. Jahrg. 1846—49.

machte. Mit Hülfe der Unterstützung von Seiten einer reichen Base und des Bischofs von Avila Geromino Manrique widmete er sich hierauf den Wissenschaften und studirte vier Jahre lang auf der Universität zu Alcala, wo er Baccalaureus wurde und in den geistlichen Stand getreten wäre, wenn ihn nicht, wie er in einer seiner Episteln sagt, „die Liebe dergestalt geblendet hätte, daß er alles Uebrige vergaß." Diese seine erste Liebe, von welcher er, im Alter von siebzehn Jahren nach Madrid zurückgekehrt, befallen worden, nahm ein baldiges und trauriges Ende, indem seine Erwählte, Marfisa, gezwungen ward, einen alten reichen Advokaten zu heiraten, eine Katastrophe, die, wie ich glaube, regelmäßig in dem Leben eines jeden Poeten vorkommt. Indessen wußte Lope sich zu trösten, indem er sich mit einer jungen Madrider Donna, Dorotea geheißen, deren Gemahl auf Reisen gegangen, in eine an bunten Abenteuern reiche Liebesintrigue einließ. Diese Abenteuer endigten damit, daß sich Lope genöthigt sah, abermals Kriegsdienste zu nehmen und zwar auf der Armada, welche im Jahre 1588 Philipp II. unter dem Commando des Herzogs von Medina-Sidonia zur Eroberung von England abschickte. Man vermuthet, daß der Dichter während dieser Seefahrt sein schönes episches Gedicht La Hermosura de Angelica geschrieben habe. Nach der gänzlich verunglückten Expedition kehrte Lope mit den Trümmern der Armada nach Spanien zurück und scheint nach kurzem Aufenthalt in Sevilla und Toledo sein früheres Dienstverhältniß als Secretair des Herzogs von Alba in Madrid wieder aufgenommen zu haben. In diese Zeit fällt auch seine Verheiratung mit Isabel de Urbina. In Folge eines Duells, in welchem er seinen Gegner tödtlich verwundete, aus Castilien verbannt, irrte er sieben Jahre lang unstät umher. Seine Frau starb, von den Widerwärtigkeiten des Exils aufgerieben. Um das Jahr 1595 war ihm die Rückkehr nach Madrid ermöglicht, woselbst er bei verschiedenen großen Herren Secretairdienste verrichtete. Er verehelichte sich jetzt mit Juana de Guardia, welches Verhältniß er in einem seiner poetischen Briefe als ein sehr glückliches schildert. Allein frühzeitiger Tod raubte ihm die geliebte Gattin und seinen ältesten Sohn, was so niederschlagend auf den Dichter wirkte, daß er, wie er erzählt, „den eitlen Glanz der Welt verließ und Priester wurde." 1609 las er die erste Messe. Seine Priesterschaft that jedoch seiner dichterischen Thätigkeit keinen Abbruch, wie denn seine Productionskraft mit den Jahren eher wuchs als nachließ. Sein Ruhm hatte jetzt in Spanien eine Höhe erreicht, welche an Abgötterei gränzte; nicht minder huldigte ihm das Ausland und Italiener reisten einzig in der Absicht nach Spanien, „il famosissimo poeta spagnuolo" kennen zu lernen. Wenn er über die Straße ging, versammelte sich das Volk, um ihn anzustannen, und sogar der König blieb vor dem ihm begegnenden Dichter ehrfurchtsvoll stehen, um ihm seine Bewunderung zu bezeugen. Seine lyrischen, epischen, dramatischen und novellistischen Werke bildeten in dem unermeßlichen Ländergebiet der spanischen Monarchie die Lieblingslectüre und seine Beherrschung der Bühne war eine unbedingte. Natürlich rief so hoher Ruhm bittern Neid wach und es fehlte nicht an scharfen kritischen Angriffen. Besonders boshaft erwies sich gegen Lope der geistreiche Gongora, dessen wir weiter unten zu gedenken haben werden. Lope ertrug die Machinationen seiner Gegner mit vielem Gleichmuth und sprach, als Mensch weit toleranter denn als Poet, in Betreff derselben das schöne Wort: „Ich liebe, die mich lieben, aber ich hasse nicht, die mich hassen." Im Jahre 1618 erhielt er die Sinecure eines apostolischen Protonotars beim Erzstift Toledo. Gesättigt von Ruhm, aber fortdichtend bis zur letzten Stunde, starb Lope de Vega, „das Wunder Natur," „der Phönix Spaniens," dreiundsiebzig Jahre alt am 21. August 1635 zu Madrid. Sein Leichenbegängniß war das großartigste, welches je einem Dichter zu Theil ward. Sein Zögling, der Dramatiker und treffliche Novellist Montalvan (st. 1638) setzte

ihm ein literarisches Denkmal (Fama posthuma à la vida y muerte del Doctor L. d. V. C. Madrid 1636) und der Engländer Lord Holland beschrieb sein Leben (Some account of the life and writings of L. d. V. C. Lond. 1806). Beachtenswerth sind auch Enk's Studien über den großen Spanier (Wien 1838).

Lope rechtfertigt schon durch seine stupende, sprüchwörtlich gewordene Fruchtbarkeit seinen Ehrennamen „monstruo de naturaleza.“ Er ist als der größte Polygraph, als der fruchtbarste Dichter alter und neuer Zeit anerkannt und man hat berechnet, daß er 21,316,000 Verse geschrieben habe. Die Colleccion de las obras sueltas, Madr. 1776 ff. enthält in 21 Quartbänden seine historischen Epen, seine Episteln, Satiren, lyrischen Gedichte, Eklogen, komischen Erzählungen, Novellen und Romane. Eine zweite Sammlung bilden die dramatischen Werke, von denen jedoch bei weitem nicht alle gedruckt worden sind. Er versichert in einer seiner Episteln, daß die Masse seiner gedruckten Schriften, wie groß sie auch ist, doch unbedeutend sei, verglichen mit der Masse der ungedruckten. Seiner eigenen Angabe zufolge hat er 1500 Komödien (im spanischen Sinne) gedichtet; Montalvan gibt die Zahl von 1800 Komödien an und außerdem 400 Autos, während man über die Anzahl der Loas und Entremeses gänzlich ungewiß ist [1]. Lope versichert, und wir haben keinen Grund, dieser Versicherung zu mißtrauen, daß er zu hundert Malen eine Komödie binnen vierundzwanzig Stunden begonnen und vollendet habe, was erhöhtes Erstaunen erregt, wenn man bedenkt, daß eine solche Komödie etwa 3000 Verse enthält und meist in den schwierigsten Maßen und Reimverschlingen sich bewegt. Es liegt auf der Hand, unter dieser ungeheuren Masse von poetischen Producten mußte sich viel Mittelgut, ja geradezu höchst Bedeutungsloses oder gar Monströses vorfinden, aber wenn dieses beständig flutende Meer der Production eine Menge Kiesel an den Strand warf, so setzte es gewiß auch nicht minder viele Perlen ab, und wenn Lope oft einzig und allein von schnellfingriger Industrie, die ihres klingenden Lohnes sicher war [2], zum Dichten sich bestimmen ließ, so war doch noch öfter seine Seele von der Glut echten Schöpfungsdranges angehaucht.

Lope hat sich selbst eine Art von Dramaturgie zusammengereimt in dem halb ernsthaften, halb burlesken Gedicht „Neue Kunst, Komödien zu verfassen (Arte nuovo de hacer comedias),“ dessen Quintessenz sich in die Stelle zusammenfaßt: „Die wahre Komödie hat, wie jede Gattung der Poesie ihren bestimmten Zweck und dieser ist, die Handlungen der Menschen nachzuahmen und die Sitten des jedesmaligen Jahrhunderts zu malen; von der Tragödie unterscheidet sich die Komödie dadurch, daß sie niedere und plebejische Handlungen darstellt, die Tragödie aber hohe und königliche. Man sieht hieraus, wie vag Lope die Theorie seiner Kunst faßte. In einem andern Werke sagt er, daß er die (antiken) Kunstgesetze des Drama wohl kenne, allein es unmöglich gefunden habe, sie auf der spanischen Bühne in Anwendung zu bringen. Von einer theoretischen Einsicht in das Wesen romantischer Poesie und Dramatik ist bei ihm überall keine Rede, allein er traf als Praktiker das Rechte; sein regelloser Instinkt ließ ihn finden, was der durch und durch romantische Sinn des Volkes begehrte und was demnach den Forderungen der Romantik selbst angemessen war. In jeder Fiber Spanier und Christ, d. h. orthodoxer, ja unbändig fanatischer Katholik, hat er die spanische Nationalität dramatisch zur füllreichsten, klarsten und glänzendsten Anschauung gebracht. Aus der endlosen Reihe seiner Schöpfungen klingt durchweg der Nationalton bald stolz und erhaben, bald zärtlich und melodisch, oft

[1] Das Titelverzeichniß der Lope'schen Dramen s. b. Schack, II, 691.

[2] Nach Montalvan's Angaben, die freilich nicht immer genau und glaubwürdig sind, hat Lope für seine Komödien 80,000 Dukaten und für seine Autos 6000 Dukaten Honorar erhalten.

aber auch grell und zurückstoßend heraus. Greifen wir z. B. aus der Masse seiner über alle nur denkbaren Stoffe der biblischen und profanen, der allgemeinen und spanischen Sage und Geschichte, der Mythologie, des häuslichen und bürgerlichen Lebens, über alle Leidenschaften, Affekte, Sitten, Beschäftigungen, über alle möglichen tragischen und komischen Situationen sich verbreitenden Stücke eines der besten heraus und wir werden für diesen Satz den vollwichtigsten Beweis erhalten. Ich meine das Trauerspiel „La Estrella de Sevilla," von welchem Zedlitz eine gute deutsche Bearbeitung geliefert hat. Der Inhalt und Gang dieses Stücks ist folgender: König Sancho hat in Sevilla die Schwester des Bustos Tabera, Estrella, erblickt und rühmt seinem Günstling Arias die Schönheit derselben, indem er ihm befiehlt, zur Einleitung eines Verhältnisses den Bustos Tabera herbeizuholen. Der König ernennt diesen zum Alcalden von Sevilla, was aber Bustos bescheiden ablehnt, worauf ihn der König über seine Familienverhältnisse befragt und sich erbietet, für Estrella eine passende Partie auszumitteln. Bustos geht, trifft seine Schwester im Gespräch mit ihrem Geliebten Ortiz und theilt diesem das Vorhaben des Königs mit. Arias, der als Kuppler des Königs erscheint, wird stolz abgewiesen, allein es gelingt ihm, eine Sklavin zu bestechen, welche verspricht, den König Nachts in das Schlafgemach der Donna zu führen. Der König wird wirklich Nachts von der Sklavin in das Haus gelassen, allein der heimkehrende Bustos trifft ihn in der Dunkelheit auf dem Flur und zieht alsbald das Schwert. Um sich zu retten, gibt sich der König zu erkennen. Bustos verweist ihm sein ehrloses Beginnen und entläßt ihn, stößt aber die Sklavin nieder. Der König sinnt auf Rache und Arias schlägt ihm vor, den Bustos tödten zu lassen. Der König geht darauf ein, läßt den durch Tapferkeit und Loyalität berühmten Ortiz rufen und gibt ihm den Befehl, auf der Stelle den Caballero, dessen Namen er ihm auf einem versiegelten Blatt zurückläßt, zum Zweikampf zu fordern und zu tödten. Ortiz öffnet das Blatt und nach einem verzweiflungsvollen Seelenkampfe entschließt er sich, seinen Freund, den Bruder seiner Geliebten zu tödten, „weil ja Gehorsam gegen die Befehle des Königs die erste Vasallen- und Ritterpflicht ist." Während der Zweikampf stattfindet, erwartet Estrella den Geliebten mit aller Glut spanischer Liebe. Da bringt man ihr den Leichnam des Bruders und zugleich die Kunde, daß ihr geliebter Ortiz der Mörder sei. Dieser wird, um den Schein zu retten, verhaftet. Estrella erscheint, nachdem sie sich von dem ersten Wahnsinn des Schmerzes erholt, vor dem König und klagt um Blutrache gegen den Mörder ihres Bruders. Ortiz lehnt im Kerker die Rettung ab, welche ihm Arias auf des Königs Befehl anbietet. Da erscheint Estrella, welcher der König den Schlüssel zum Kerker gegeben, und will den Geliebten zur Flucht bereden. Ortiz verweigert die Flucht und kann seine That weder beklagen noch kann Estrella diese That tadeln, „denn sie war ja von der Unterthanenpflicht geboten." Inzwischen hat der König seine Handlungsweise zu bereuen angefangen und will die Alcalden zu einem milden Spruch gegen Ortiz stimmen, allein dies mißlingt. Da begnadigt der König den Mörder aus eigener Machtvollkommenheit, und weil Estrella betheuert, sie könne sich nie mit Ortiz vermählen, beschließt dieser, in den Maurenkrieg zu ziehen, um seinem Leben ein Ende zu machen, und mit dem Lebewohl der Liebenden auf immer schließt das Stück. Das Lebensglück von drei Menschen um einer königlichen Laune willen zerstört und das so hingenommen, als ob es ganz in der Ordnung wäre — echt spanisch, echt romantisch das! Aber alle die blendenden Vorzüge Lope's treten in diesem Drama hervor: Fülle und Beweglichkeit der Phantasie, hinreißende Diction, harmonischer und graziöser Versbau, Klarheit der Sprache, prägnante Charakteristik, Glut der Empfindung und Tiefe des Pathos, wundervoll psychologische Erforschung des

Menschenherzens, echt romantische Verherrlichung des Frauenthums und am rechten Orte angebrachter flügelkräftiger Witz. Dagegen treffen wir, nicht in dem genannten Stücke, aber vielfach anderwärts, auch sehr hervorragende Mängel: Gespreizte Gefühlssophistik, raffinirt künstliche Dialektik, übertriebene Metaphernjagd, leeres Antithesenspiel und endlich, besonders in den geistlichen Komödien[1]), jene orthodox-christliche Befangenheit, Unfreiheit und Inhumanität, die nur zu sehr geeignet ist, uns Menschen moderner, auf den Hellenismus basirter Bildung die Freude an Lope und den meisten spanischen Dramatikern zu vergällen. Man kann es noch hinnehmen, wenn Lope, von spanischem Nationalhaß beseelt, in seinem Epos Dragontea den englischen Seehelden Francis Drake, den Besieger der unüberwindlichen Armada, als höllischen Drachen und Werkzeug des Teufels darstellt und mit Schmähungen der rohesten Art überhäuft, allein selbst der objectivste Mensch unserer Tage wird sich mit Ekel von Stücken wegwenden, wie z. B. das Lope'sche „El niño inocente de la Guardia“ eins ist, in welchem der Dichter mit wahrhaft infernalischem Fanatismus die Vertilgung der Juden predigt.

Lope stand mit seiner Thätigkeit für die nationale Bühne nicht allein. Sehr viele seiner Zeitgenossen wetteiferten mit ihm in dramatischer Productivität. Wir führen jedoch von diesen Dichtern, deren Wirksamkeit zum Theil noch in eine spätere Zeit hineinreicht und für welche insbesondere das Theater zu Valencia einen Mittelpunkt abgab, nur die bedeutenderen an, als da sind Franzisco Tarrega, Gaspar Aquilar, Guillen de Castro (geb. 1569 zu Valencia, gest. 1631), der Dichter des berühmten historischen Schauspiels La mocedades (Jugendjahre) del Cid, dessen Grundlage die herrlichen Volksromanzen von diesem Nationalhelden sind; ferner Miguel Sanchez (Verfasser des höchst anmuthigen Intriguenspiels La guardia cuidadosa), Mira de Mescua, Luis de Belmonte, Felipe Godinez, Luis Velez de Guevara (st. 1644)), der mehr als vierhundert Stücke gedichtet, aber größern Ruhm gewonnen hat durch seinen komisch-satirischen Roman, „der hinkende Teufel (el Diablo cojuelo)“; weiter Diego Ximenes de Enciso, vor allen seinen Landsleuten ausgezeichnet durch dramatische Charaktermalerei, welche er vornehmlich in den historischen Dramen „El principe Don Carlos“ und La mayor hazaña de Carlos V.“ glänzend entfaltete; dann Tirso de Molina (eigentlich Gabriel Tellez geheißen, geb. um 1570, gest. 1648 als Prior des Klosters Soria), der an Fruchtbarkeit nur Lope wich und sowohl im komischen als im tragischen Fach ein Meisterstück lieferte, nämlich in ersterer Beziehung den Don Gil de la calzas verdes, in letzterer den Burlador de Sevilla y convidado de piedra, die erste und bis jetzt beste Bearbeitung der Don Juan-Sage, da Byron's gleichnamiges Gedicht von ganz modernen Gesichtspunkten ausgeht und demnach hier nicht in Betracht kommen kann; auch gilt Tirso's geistliches Schauspiel El condenado por desconfiado (welches die bizarre Idee durchführt, daß ein äußerst tugendhafter Eremit um seiner Zweifel an Gottes Barmherzigkeit willen in die Gewalt des Teufels und in die Verdammniß geräth, während einem ganz scheußlichen

[1]) In Lope's und den geistlichen Komödien Spaniens überhaupt treten, was uns schon einen Begriff von dem Wesen dieser allegorischen Farcen gibt, am häufigsten als Personen auf: Die Weisheit, die Allmacht, die göttliche Liebe, die Gnade, die Gerechtigkeit, die Barmherzigkeit, die Seele, die Willkür, der Stolz, der Neid, die Eitelkeit, der Gedanke, die Unwissenheit, der Glaube, der Zweifel, die Thorheit, der Trost, die Hoffnung, die Kirche, der Götzendienst, die Sünde, der Eifer, das Gesetz, das Judenthum, der Koran, Christus in allerlei Metamorphosen, die Madonna, der Teufel, die Finsterniß, das Licht, der Atheismus, die Ketzerei, die Sacramente, die Natur, die Welttheile, der Schlaf, der Traum, die Zeit, der Tod, die Elemente, die Jahreszeiten, die fünf Sinne, die Pflanzen, die Patriarchen, Propheten, Apostel, die Engel und Heiligen. — Ich werde bei Besprechung Calderon's, des Vollenders des Auto, den Inhalt und Gang eines solchen Stückes mittheilen.

Verbrecher um seines festen Glaubens willen die göttliche Gnade und Seligkeit zu Theil wird) Vielen für das beste Stück dieser Gattung spanischer Poesie. Endlich ist noch höchst ehrenvoll zu erwähnen Juan Ruiz de Alarcon, der in der mexikanischen Stadt Tasco geboren wurde, 1639 starb und den Tejedor de Segovia gedichtet hat, von welchem der Uebersetzer und Beurtheiler Schack mit vollstem Rechte sagt: „Die Genialität der Erfindung, das hinreißende Interesse der Situationen, die Sicherheit und Lebendigkeit der Charakteristik und die poetische Glut, die alle Theile beseelt, sichern diesem Drama einen Platz unter den größten Meisterwerken der Dichtkunst.“ Alarcon, der auch das zweitbeste spanische Lustspiel (La verdad sospechosa) schrieb, ist in Spanien wenig bekannt, obgleich er keinem Bühnendichter seiner Nation nachsteht, und seine besten Werke wurden noch bei seinen Lebzeiten schändlicher Weise unter andern Namen gedruckt, worüber er sich in Worten beklagt, die ein hochsinniges Gemüth kundgeben. Der spanische Kritiker Ochoa sagt mit Bezug auf Alarcon ganz gut: „Es gibt Talente, die kein Glück haben; das ist eine Thatsache, welche die Vernunft nicht erklärt, welche jedoch die Erfahrung alle Tage mit schmerzlichem Eigensinne bewahrheitet.“

Wenn aber durch Lope und die soeben genannten Dichter dem nationalen Schauspiel der erste Rang unter den Producten der spanischen Literatur gesichert wurde, so geschah dies keineswegs ohne Opposition. Die Gelehrten und Halbgelehrten erhoben ein großes Geschrei gegen die Regellosigkeit und Willkür dieser Art von Poesie und empfahlen die Befolgung der aus den Alten und ihren italischen Nachahmern abstrahirten Regeln der Poetik. Artieda, Cascales, Mesa, Figueroa machten sich als Kämpfer für die Classik einen Namen, ohne jedoch das Urtheil und den Geschmack der Nation irreleiten zu können. Gefährlicher für die nationale Entwicklung der Literatur wurden die Bemühungen der sogenannten Cultos oder Culturianer. Der sehr begabte Dichter Luis de Gongora de Argote (1561—1627), welcher sich in seiner Jugend durch burlesk-satirische wie durch naive und pathetische im Nationalstyl gedichtete Lieder hervorgethan hatte, suchte nämlich, von Originalitätssucht und Neid gestachelt, eine neue Richtung in der Poesie zu eröffnen. Diese neue Richtung bestand in dem sogenannten Estilo culto oder Cultismo, in dem verfeinerten Styl, d. h. in einer abenteuerlich verschnörkelten Ausdrucksweise, in einer krankhaft überspannten Phantastik, in Verquickung des Stoffes mit allerlei mythologischem Flitter, in Herbeiziehung hohlbäuchiger Gelehrsamkeit, kurz in all der Verzerrung und Uebertreibung, in all dem Ungeschmack, womit im 17. Jahrhundert, wie wir oben sahen, Italien von den Marinisten heimgesucht wurde. Wie alles Einfältige, gewann sich auch der Cultismus bald viele Anhänger, obgleich ihm der Beherrscher der gleichzeitigen Literaturperiode selbst, Lope, mit scharfen Waffen des Spottes entgegentrat [1]). Freilich kokettirten Literaten von bedeutendstem Rufe mit den Cultos, wie dies Francisco de Quevedo y Villegas (1580—1645) that. Quevedo war ein Talent ersten Ranges, einer der vielseitigsten und fruchtbarsten Autoren aller Zeiten. Bereits mit fünfzehn Jahren Doctor der Theologie, hatte er auf spanischen und italischen Hochschulen die todten und lebenden Sprachen sich zu eigen gemacht und alle Wissenschaften studirt. So voll Herz als Geist, mit der Spitze des Degens den Angriffen entgegentretend, welche ihm seine unerschöpflichen Sarkasmen zuzogen, bald mächtig, bald elend, bald mit Ehren überhäuft, bald aus seinem Vaterlande vertrieben, zweimal Gesandter und zweimal in einen Kerker

[1]) Besonders im Laurel de Apolo. In den Schlußversen eines Sonettes, welches er ganz im Cultostyl geschrieben, verhöhnt er den gongorischen Galimathias ganz köstlich, indem es da heißt: „Verstehst du, mein Freund, was ich eben sagte?“ — „Warum sollte ich es nicht verstehen!“ — „Ei, du lügst, mein Freund, denn ich, der ich es sage, verstehe es selber nicht.“

geworfen, wo er lange schmachtete, wie Hiob dahin gebracht, von Almosen zu leben und sich selbst die Schwären auszubrennen, die seinen Körper bedeckten, fand Quevedo mitten in den Unruhen eines solchen Lebens Mittel, ebenso viele Stunden den Musen zu widmen, als ob er in der ruhigen Zurückgezogenheit eines Mönches gelebt hätte. Seine veröffentlichten Werke hat man auf 48,000 Seiten berechnet und diese Masse erscheint noch klein im Vergleich zu den unveröffentlichten, da Quevedo's Verleger behauptete, es sei nur der zwanzigste Theil dessen, was jener geschrieben, gedruckt worden. Quevedo schrieb in Versen und Prosa und seine Werke durchlaufen die ganze Stufenleiter schriftstellerischer Thätigkeit vom zotenhaften Epigramm an bis hinauf zum asketischen Sermon. Sein Ruhm war zu seinen Lebzeiten ganz überschwänglich und Lope nennt ihn in der hyperbelhaften Weise des Südens „die Zierde des Jahrhunderts, den ersten aller Dichter, den Fürsten der Lyriker." Für die Nachwelt besteht seine unbestreitbare Größe in seinen kleinen malitiös satirischen Liederchen, in dem in Prosa geschriebenen satirischen Werke „Träume (Sueños)" und in dem classischen Bettler- und Schelmen-Roman „El gran Tacaño," welchen wiederholte Uebersetzungen auch in Deutschland heimisch machten. An Quevedo als Lyriker lassen sich noch zwei ausgezeichnete Dichter dieser Gattung und dieser Periode anreihen: Estevan Manuel de Villegas (1595—1669), der seine erste Gedichtsammlung unter dem Titel „Köstlichkeiten (Delicias)" 1618 und hierauf eine vermehrte Sammlung unter dem Titel „Gedichte der Liebe (Las Eroticas)" 1620 herausgab, welche ihrem Verfasser durch Zartheit, Süße und Wohllaut den Titel des spanischen Anakreon eintrugen und sichern; dann Francisco de Rioja (st. 1659), dessen Silvas und Sonette eine wohlthuende Wärme und Innigkeit der Empfindung athmen.

Die Bemühungen der pseudoclassischen Kritik und des Cultismus, von denen besonders die ersteren im 18. Jahrhundert ihre Früchte tragen sollten, vermochten zu dieser Zeit keine nachhaltige Wirkung zu üben und konnten der Entwicklung der nationalen Literatur, wie sie sich durch die Dichtergeneration vollbrachte, deren Chorführer Calderon ist, keinen Abbruch thun.

Pedro Calderon de la Barca wurde am 1. Januar 1601 zu Madrid geboren [1]) und zwar aus einem Geschlecht, dessen ursprünglicher Sitz in eben demselben Thal der Gebirge von Burgos lag, aus welchem auch Lope's Eltern stammten. Nachdem er auf der Jesuitenschule seiner Vaterstadt vorgebildet worden, bezog er noch sehr jung die Universität Salamanca, wo er Mathematik, Philosophie und Jurisprudenz studirte. Im Alter von dreizehn Jahren schrieb er sein erstes Schauspiel, und bevor er das neunzehnte erreichte, war sein Ruf auf der spanischen Bühne schon fest begründet. Mit fünfundzwanzig Jahren trat er aus Neigung in den Soldatenstand und diente als solcher in Italien und in den Niederlanden. König Philipp IV., der an Schauspielen des Dichters Gefallen gefunden, berief ihn aus dem Feldlager an den Hof, wo er mit der Composition und Direction der Fiestas beauftragt ward, welche mit großem Pomp im Palast Buen-Retiro aufgeführt wurden. Die Anerkennung seiner dichterischen Verdienste war, wie ich schon angedeutet, eine sehr frühzeitige und sein großer Vorgänger Lope sagte bereits im Jahre 1630 von ihm, er werde das Höchste „en estilo poetico" erreichen. Sein Leben verfloß gleichförmig und ruhig. Im Jahre 1637 in den Ritterorden von Santiago aufgenommen, war er im Dienste des Hofes fortwährend dramatisch und dramaturgisch thätig und galt viel bei dem König, welcher ihm, nachdem Calderon 1651 in den geistlichen Stand getreten, verschiedene Pfründen zutheilte, so daß der Dichter nicht nur sorgenfrei, sondern

---

[1]) Dieses Datum gibt Schack (III, 39). Ticknor dagegen (II, 3) nennt als Calderon's Geburtstag den 17. Januar 1600 und scheint diese Angabe die richtigere zu sein.

auch gemüßlich leben konnte. Seiner dramatischen Fruchtbarkeit that seine Priesterschaft ebenso wenig Eintrag als dies bei Lope der Fall gewesen war. Er starb am 25. Mai 1681 mit Hinterlassung eines beträchtlichen Vermögens, welches er einer geistlichen Congregation vermachte, deren Mitglied er 1663 geworden. Seinem Biographen Vera-Tassis zufolge hat Calderon mehr als hundert Autos, mehr als hundert und zwanzig Komödien, ferner hundert Saynetes, zweihundert Loas und eine zahllose Menge von Canzonen, Ottaven, Sonetten und Romanzen gedichtet. Die genannten Zahlenbestimmungen dürften indessen einigermaßen zu reduziren sein. Wie außerordentlich hoch Calderon von seinen Zeitgenossen gestellt wurde, bezeugt Vera-Tassis, indem er ihn nennt „das Orakel unseres Hofes und den Neid der Fremden, den Vater der Musen, den Luchs der Gelehrsamkeit, das Licht der Bühnen, die Bewunderung der Menschen, den Fürsten der castilianischen Dichter, welcher Griechen und Römer in seiner geweihten Poesie wieder aufleben ließ; denn er war im Heroischen gebildet und erhaben, im Moralischen gelehrt und spruchreich, im Heiligen göttlich und sinnvoll, im Erotischen edel und schonend, im Scherzhaften witzig und lebendig, im Komischen fein und angemessen; er war sanft und wohlklingend im Vers, groß und zierlich in der Sprache, gelehrt und feurig im Ausdruck, ernst und gewählt in der Sentenz, gemäßigt und eigenthümlich in der Metapher, scharfsinnig und vollendet in den Bildern, kühn und überzeugend in der Erfindung, einzig und ewig im Ruhm." Wären wir Spanier des 17ten Jahrhunderts, so könnten wir diese Lobrede, etwa mit Ausnahme des ganz schiefen Passus vom Wiederauflebenlassen der Griechen und Römer durch Calderon, unbedenklich unterschreiben; allein wir, das skeptische, nach Freiheit dürstende Geschlecht des 19ten Jahrhunderts, sehen uns den Dichter etwas unbefangener an.

Calderon ist das größte poetische Genie, welches der Katholicismus hervorgebracht, er ist der katholische Dichter par excellence. Ein Literaturhistoriker der Gegenwart hat ihn trefflich charakterisirt mit den wenigen Worten: „Calderon hat allen Widerspruch, alle Gedankenlosigkeit, wie auch den ganzen blüthevollen Reichthum der katholischen Phantasie zu ihrer edelsten Form erhoben" [1]). Ja, ich möchte noch weiter gehen und statt Katholicismus setzen Christlichkeit, statt katholischer Dichter christlicher Dichter par excellence, denn mit solcher blendenden Pracht, wie er es gethan, wußte sonst keiner das christliche Dogma von der Nichtigkeit des Irdischen zu umkleiden, keiner hat mit so verlockender, in Verzückungen schwelgender Anschauung und Stimme die christliche Negation des Lebens gepriesen, keiner hat so eindringlich gepredigt, daß Mensch sein sterben heiße, daß das Leben ein böser Traum, das Dasein die größte Krankheit sei. Calderon sieht Nichts, durchaus Nichts, weder Welt noch Menschen noch Zeiten mit menschlich freiem Auge an, sondern Alles durch die grünen, gelben, blauen, rothen und schwarzen Gläser der christlichen Glaubensbrille. Daher bei ihm die übermenschlichen himmelhohen Tugenden und die höllentiefen Laster, daher das beständige Schwanken zwischen unmöglichen Extremen, daher das phantastische, an Narrheit gränzende und doch auch wieder prosaisch conventionelle Fangballspielen mit dem romantischen Ehrenbegriff [2]), daher endlich die glaubenstolle Wuth und brennende Grausamkeit,

---

[1]) J. Schmidt in seiner „Geschichte der Romantik", wo Bd. 1. S. 244—290 Calderon besprochen wird. Vgl. auch außer den Urtheilen Schlegel's, Val. Schmidt's, Schack's und Anderer die noch weniger bekannten von Fr. Zimmermann („Zur Geschichte der Poesie" 1847, S. 1—138), von Fr. Raumer („Hist. Taschenbuch", neue Folge, Jahrg. 3, S. 222 ff.) und von K. Immermann („Deutsche Pandora" Bd. 3).

[2]) Dieses Fangballspielen mit dem romantisch willkürlichen Begriff der Ehre ist überhaupt eine schwache Seite der spanischen Dramatiker. Die Hohlheit und Narrethei, die hiebei obwaltete, mag ein Beispiel zeigen, das ich einer Komödie Alarcons entnehme. Von Eifersucht getrieben, fordert Don Juan den Don Garcia zum Zweikampf. Als sich die

womit Andersdenkende verschmäht und verfolgt werden. Ich brauche als Beleg für das Gesagte, namentlich für das Zuletztgesagte, nur das Auto El santo rey Don Fernando anzuführen, in welchem das Verbrennen der Albigenser ganz dithyrambisch gepriesen wird und der santo rey bei diesem so heiligen und ruhmwürdigen Werke selber Hand anlegt. Wo die Poesie, wie sie es bei Calderon nur allzu oft thut, bei dem finstersten Zelotismus in die Schule geht, da ist es mit ihrer höchsten Bestimmung vorbei, in absoluter Freiheit Schönes zu schaffen.

Calderon übernahm die Herrschaft der spanischen Bühne aus Lope's Händen und führte sie in der von seinem Vorgänger gehandhabten Manier fort. Er suchte und fand seinen Ruhm nicht in originellen Neuerungen, sondern in der künstlerischen Vervollkommnung und Vollendung des bereits Vorhandenen und von dem Geschmack der Nation als gut Anerkannten. So bewegen sich denn seine Dramen in den seit Lope auf dem spanischen Theater gäng und geben Formen, bringen aber diese Formen zugleich zur höchsten Entwicklung und somit die Bildungsgeschichte des nationalen Drama's selbst zum Abschluß. Welche Fülle von Phantasie und mystischem Tiefsinn, welche magische Pracht der Schilderung, welchen wundervollen Glanz der Sprache und des Verses Calderon hiebei entfaltet, welcher berauschende Weihrauchduft über seinen Gebilden und Scenen wogt und wirbelt, das ist zu allgemein bekannt und anerkannt, um einer näheren Erörterung zu bedürfen. Seine Zeitgenossen bewunderten ihn vor Allem als Dichter von Autos und seine Stücke dieser Gattung gewähren in ihrer Vollendung die beste Einsicht in das Wesen derselben. Diene uns daher der Inhalt und Gang eines der berühmtesten, betitelt „La cena de Baltasar“ (das Nachtmahl Balthasar's) als Beispiel. Das Auto eröffnet sich mit einem Gespräch zwischen dem Propheten Daniel, in welchem das göttliche Gericht personifizirt ist, und dem Gedanken, welcher als Gracioso d. h. als Narr und Hanswurst erscheint. Daniel bejammert die Schmach, welche die babylonische Gefangenschaft über das auserwählte Volk Gottes gebracht und noch bringe, worauf ihm der Gedanke mittheilt, daß König Belsatzar sich heute mit der Königin des Ostens, der Idolatria (Götzendienst) vermähle. In pomphaftem Zuge tritt nun Belsatzar auf, begleitet von seiner Gemahlin, der Eitelkeit, um die Idolatria zu empfangen. Eitelkeit und Idolatria leisten ihm den Schwur der Treue und versprechen ihm ihre Beihilfe zur Unterjochung aller Könige der Erde und zur Vollendung des Thurmes von Babel. Prahlerisch ruft Belsatzar aus: Wer wird sich gegen mich erheben können? Daniel versetzt: Die Hand Gottes! Der König will den Frechen niederhauen, aber er vermag Nichts gegen den Gesalbten des Herrn und geht ab. Daniel ruft aus: Wer, o Herr, wird deine Rache übernehmen? Sogleich erscheint der Tod in Gestalt eines Ritters und meldet sich bei Daniel als Vollstrecker der göttlichen Rache, worauf ihm der Prophet aufgibt, zuvor noch den König zur Buße zu mahnen. Begleitet von dem Gedanken, geht der Tod in den Garten, wo Belsatzar mit seinen beiden Weibern eine Orgie feiert. Der Gedanke macht dem König allerlei Possen vor, um ihn zu zerstreuen, aber der Tod schleicht hinter den Schwelgenden umher und flüstert Belsatzar zu: Du bist aus Staub und wirst wieder zu Staub werden! Der König flüchtet sich vor der entsetzlichen Stimme in eine Rosenlaube, wo ihn Idolatria und Eitelkeit in ihren Armen in

---

Gegner treffen, erhält Juan von Garcia Aufklärungen, welche seine Eifersucht als völlig unbegründet erweisen. Die Ursache zum Duell ist also gänzlich weggeräumt. Dennoch aber schlagen sie sich, denn — wie Garcia nachher erzählt:

> Sein Bedenken trug er vor,
> Bald war das beseitigt, aber
> Um des Ehrenpunktes willen
> Griffen wir darauf zum Stahle.

Schlummer singen und wiegen, worüber Daniel passend moralisirt. Während des Schlafes suchen die beiden Weiber den König durch allerlei Phantome zu bethören und es erscheint auf ihr Geheiß eine eherne Bildsäule Belsatzar's, welche in einem Tempel göttlich verehrt wird. Daniel zwingt jedoch das Bild, daß es mit Donnerstimme dem König zuruft: Deine Götzen sind von Menschenhand gemacht und ich verkündige dir das Gericht des einen und alleinigen Gottes, so du nicht Buße thust! Das Phantom verschwindet und der König erwacht in bußfertiger Stimmung. Allein diese hält nicht lange an und die beiden Weiber ordnen eine neue Orgie an, wobei aus den heiligen Gefäßen des Tempels Jehova's gezecht werden soll. Während dieses üppigen Mahles mischt sich der Tod unter die Dienerschaft und sucht den König nochmal zu warnen, allein das Geräusch des Festes übertönt seine Stimme, und da jetzt die Frist vorüber, reicht der Tod dem König den Becher, der Donner rollt, eine riesige Hand streckt sich in den Saal und schreibt in unbekannter Sprache flammende Worte an die Wand. Vergebens fragt der König nach der Bedeutung dieser Zeichen, bis Daniel hervortritt und spricht: Sie bedeuten, daß deine Tage gezählt sind, daß das Maß deiner Schuld voll ist, weil du mit frevelnder Hand die Gefäße des Herrn entweiht hast, welche für das allerheiligste Sacrament des Altars bestimmt sind. Du stirbst und mit dir dein Reich! Nun macht sich der Tod über den König her und erschlägt ihn. Idolatria ruft aus: Ich erwache wie aus einem schweren Traume. O, wer jenes heilige Licht des Gnadengesetzes sehen dürfte! Worauf Daniel: Wohlan, als Prophet zeige ich dir diesen Tisch in den heiligen, mit Brot und Wein besetzten Altar umgewandelt. Sogleich erblickt man die Hostie und den Kelch und die Idolatria wirft sich anbetend davor in den Staub. — Wie ganz charakteristisch ist es für diese christkatholische Dichterei, daß der Gedanke in diesem Stücke, wie in sehr vielen spanischen Autos, als possenreißerischer Narr erscheint!

Mit noch magischeren Farben als in den eigentlichen Autos hat Calderon die Romantik des „Alles in sich aufzehrenden“ Glaubens in seinen geistlichen und symbolischen Dramen gemalt, unter welchen sich als die berühmtesten hervorheben El magico prodigioso — Los dos amantes del cielo — La exaltacion de la Cruz — La devocion de la Cruz — La Aurora en Copavacana — La cisma de Inglaterra — La Sibila del Oriente — dann die zwei gefeiertsten, auch auf der deutschen Bühne bekannten La vida es sueño und El principe constante. Von letzterem Stücke urtheilt Schack: „Der standhafte Prinz, diese wunderbare Tragödie, steht für alle Zeiten als das Höchste da, was die christliche Poesie erreicht hat.“ Gegen dieses Urtheil dürfte wenig einzuwenden sein, nur muß man den Zusatz christliche Poesie wohl beachten und im gehörigen Sinne fassen; denn nur die spezifisch christliche Poesie kann es schön und erhaben finden, wenn der standhafte Prinz um seines Glaubens willen bei lebendigem Leibe auf einem Misthaufen verfault. Allerdings bietet uns für solche Gräßheit die wunderbar schöne Scene, in welcher Fernando und die Prinzessin Phönix über Blumen und Sterne symbolisiren, reichen Ersatz. Es ist dies die vergeistigtste, sublimirteste Romantik, welche je ein menschliches Gehirn ersann. Endlich die herrliche Hija del Ayre. Aus vollem Herzen stimme ich Immermann bei, wenn er sagt, die ersten Scenen des zweiten Theils der „Tochter der Luft,“ wo Semiramis in der Fülle ihrer Herrlichkeit erscheint, hätten an Kühnheit, Pracht und Glanz nicht ihres Gleichen. Unter den Dramen, deren Stoff Calderon der Geschichte entnahm oder deren Personen und Scenerie wenigstens eine historische Färbung haben, stehen voran: El mayor monstruo les zelos — La gran Zenobia — Los cabellos de Absalon — Gustos y disgustos son no mas que imaginacion — Amor despues de la muerte — La niña de Go-

mez Arias — El postrer duelo de España — El medico de su honra — Las tres justicias en una — endlich El Alcalde de Zalamea, in welchem die Figur des Bauers Crespo meisterhaft ist, denn da haben wir einmal einen Charakter, der menschlich fühlt, denkt und handelt und deßhalb zu all den verzückten und verrückten dogmatischen Larven, von welchen Calderon's Werke wimmeln, den wohlthuendsten Gegensatz bildet. Unter den mythologischen Festspielen des Dichters gebührt der Preis den beiden El mayor encanto Amor und Eco y Narciso. Vielfach spielen ins mythologische oder wenigstens feenhafte Gebiet hinüber La puente de Mantible und Leonido y Marfisa, welches, obgleich das letzte und im einundachtzigsten Lebensjahr des Dichters geschriebene Stück, noch voll jugendfrischer Glut ist. Eine weitere Gattung seiner Dramen wird mit dem vagen Namen „romantische Schauspiele" bezeichnet und enthält das Meisterstück El pintor de su deshonra, dann die feinen Intriguenstücke La manos blancas no ofenden — Basta callar — Un castigo en tres venganzas — El secreto à voces und die anmuthigen Lustspiele La Señora y la criada — Dicha y desdicha del nombre und La vanda y la flor, welche zu den eigentlichen „Mantel- oder Degenstücken" Antes que todo es mi dama — Casa con dos puertas — Guardate del agua mansa u. a. m. hinüberleiten. An die letztern schließen sich dann als wirkliche Possen und Burlesken an El Astrologo fingido — No hay burles con el amor — Hombre pobre todo es trazas — Cefalo y Procris.

Man sieht, Calderon's Genie war von enormer Vielseitigkeit und er wußte auf der dramatischen Claviatur die höchsten wie die tiefsten Töne zu greifen. Platen hat über eines der Calderon'schen Stücke das Motto gesetzt:

> Welche Zauberwildniß
> Fesselt Ohr und Blick!
> Blume jedes Bildniß,
> Jedes Wort Musik.

Das nun läßt sich recht wohl auf Calderons Poesie im Ganzen und Großen anwenden, insofern ja auch Giftblumen, an welchen in dieser Zauberwildniß kein Mangel ist, zur Flora, und Dissonanzen — ich meine die inquisitorischen Variationen über das Glaubensthema — zur Musik gehören. So eminent aber Calderon in der Literatur seines Volkes wie in der Geschichte der Kunst überhaupt dasteht und so entschieden es ist, daß sich noch in den spätesten Zeiten die Jünger des Schönen mit unbefangenem Auge an den farbensprühenden Gebilden seiner Phantasie erfreuen werden, ebenso entschieden müssen die bekannten Versuche der romantischen Schule verurtheilt werden, den spanischen Höfling und Priester des 17ten Jahrhunderts dem deutschen Volke des 19ten Jahrhunderts auf seinem Theater als Inbegriff aller Poesie und Dramatik aufzunöthigen. Das war so ein anachronistisch-servilistisches Gelüste, welches von Seiten des Volks selbst wie von Seiten competenter Richter die verdiente Abfertigung erhalten hat [1].

---

[1]
> Calderon mit seiner steifen
> Formenpracht kann ich begreifen,
> Auch an seinem immer neuen
> Farbenschmelz mein Aug' erfreuen,
> Selbst Phantome seiner krassen
> Kloster-Hofluft gelten lassen.
> Aber wer ihn heut noch gelten
> Machen will, den muß ich schelten.
> Wo er stehn will auf den Brettern,
> Wird die Zeit herab ihn schmettern,
> Die mit Fürstenknecht und Pfaffen
> Künftig Nichts mehr hat zu schaffen.
>
> Fr. Rückert.

Unter Calderon's dichtenden Zeitgenossen finden sich zwei, welche nicht in Unerschöpflichkeit und Umfang des Talents, wohl aber in manchen seiner besten Eigenschaften mit ihm wetteifern können. Diese beiden Dichter sind Rojas und Moreto. Francisco de Rojas, von dessen Lebensumständen man nur weiß, daß er in Toledo geboren und im Jahre 1641 zum Ritter des St. Jago-Ordens ernannt wurde, ist der Verfasser eines der tadellosesten und berühmtesten Stücke des unermeßlich reichen Repertoirs der spanischen Bühne. Es führt den Titel „Außer meinem König — Keiner (Del rey abajo — ninguno)!“ oder „Garcia del Castañar“ und bringt die Conflicte der beleidigten Gattenehre und des altspanischen Royalismus in ebenso klarer als wirksamer und ästhetisch befriedigender Weise zur Anschauung. Der um die Literatur seines Vaterlandes vielverdiente Ochoa äußert über dieses Stück: „Es ist in Spanien so populär, daß es kaum einen halbwegs gebildeten Jüngling geben dürfte, welcher nicht Stellen daraus auswendig wüßte. Auf den stehenden Theatern in den großen Städten wird es fortwährend aufgeführt und selbst in Landstädten und Flecken ist es wohlbekannt, da es das erste Stück ist, mit welchem die vagirenden Schauspielertruppen, wenn sie Sommers auf Landgrasung ausziehen, glanzvoll loslegen. Man kann sagen, daß dies Stück von dem ungeheuren dramatischen Repertorium Spaniens das bekannteste ist.“ — Augustin Moreto y Cabana, dessen Lebensumstände ebenfalls unbekannt sind, starb am 28. Oktober 1669 zu Toledo mit Hinterlassung der seltsamen Testamentsbestimmung, man solle seinen Leichnam auf der „Wiese der Gehenkten“, dem Beerdigungsplatze der Hingerichteten, einscharren. Er lieferte im tragischen Fach das Meisterstück El valiente justiciero und im komischen das Lustspiel „Trotz wider Trotz“ (El desden con el desden), die psychologisch wahrste, spannendste, feinste und graziöseste Komödie der spanischen, ja der modernen Literatur überhaupt. Die Zahl der Schauspieldichter aus der Zeit Philipps IV. und Karls II. ist Legion; wir begnügen uns aber, noch folgende ausgezeichnetere anzuführen: Matos Fragoso, Monroy, Diamante, Mendoza, Cubillo, Hoz, Solis (der berühmte Historiker), Salazar — und verweisen Betreffs der übrigen den wißbegierigen Leser auf Schack, bei welchem sie sich (III, 400—425) verzeichnet und abgehandelt finden. Zum Schluß dieser Blüthenperiode der spanischen Literatur überhaupt und des spanischen Theaters insbesondere führen wir noch ein Wort Ochoa's an. „Wäre, sagt er, durch ein unbegreifliches Verhängniß beschlossen, unser ganzes Theater aus der goldenen Zeit zu vernichten, und würde es uns gestattet, ein Minimum davon, vier Dramen, als Reliquien so großen Reichthums zu retten, so würden wir bei dem großen Werthe, den wir auf die literarischen Celebritäten unserer Nation legen, doch keinen Augenblick anstehen, aus dem furchtbaren Schiffbruch zu retten: den Tetrarca (Eifersucht das größte Scheusal) von Calderon, El desden con el desden von Moreto, La verdad sospechosa von Alarcon und Garcia de Castañar von Rojas.“

Fünfte Periode.

Wenn des bereits begonnenen staatlichen Verfalls Spaniens ungeachtet im 17ten Jahrhundert die spanische Literatur zur höchsten Blüthe und gediegensten Reife gelangt war, wenn im edelsten Wetteifer mit ihr die bildende Kunst, repräsentirt von Zurbaran, Velasquez und dem unvergleichlichen Murillo, ihre unsterblichen Werke geschaffen, so traten von jetzt ab die Einwirkungen jenes Ver-

falls auf das geistige Leben der Nation nur um so rascher und unaufhaltsamer hervor. Spanien hörte auf, national und original zu sein. Nachahmung wurde jetzt Charakter seiner Literatur und sie, die überreiche, ging bei den Franzosen betteln und erniedrigte sich zur sklavischen Nachahmerei derer, welche die besten Gedanken und Motive früher bei ihr entlehnt hatten. Auf dem spanischen Königsthrone folgte der dekrepit gewordenen habsburgischen Dynastie mit Philipp V. die nicht minder dekrepite bourbonische, von welcher sich nur ein Sprößling, der intelligente Karl III. († 1788), als fähiger, gewissenhafter und thatkräftiger Regent erwies und den Beweis lieferte, was eine erleuchtete und ehrliche Regierung noch immer aus Spanien hätte machen können[1]). Das durch ihn aufgehaltene Verderben vollendete sich unter seinem stupiden Nachfolger Karl IV. und dessen erbärmlichem Günstling Godoy, welcher das Land an Napoleon überlieferte. Wie das Volk gegen diesen sich erhoben, welche glorreiche Thaten es im Kampfe für seine Nationalität und Unabhängigkeit vollbracht, das ist mit unvergänglichen Zügen in das Buch der Geschichte eingezeichnet, aber auch nicht minder, daß Spanien den niederträchtigsten Menschen der Neuzeit, Ferdinand VII., hervorgebracht hat, der sein Volk mit raffinirter Schlechtigkeit und Grausamkeit um alle Früchte beispielloser Anstrengung und Bravheit betrog. Seither hat seine würdige Wittwe Marie Christine der Welt das abschreckende Exempel von dem gegeben, was die Völker zu erdulden haben um der „Gesalbten Gottes" willen. Daß unter allen diesen Leiden das Licht der Kultur in Spanien nie ganz erloschen ist, daß das tönende Erz des Nationalbewußtseins, welches der Spanier in der Brust trägt, nach langem Stummsein seit dem Befreiungskriege wie in der Politik, so auch in der Literatur wieder hellere Klänge gab, ist ein Beweis von der unverwüstlichen Spannkraft dieses ruhmreichen Volkes, welches nach den unbefangensten Zeugnissen in seinen sogenannten niedern Klassen noch einen Schatz alter mannhafter Tugenden bewahrt, wie sie sonst in Europa kaum noch irgendwo gefunden werden[2]).

---

[1]) Ein spanischer Schriftsteller der Gegenwart, Mora, hat das Verderben, welches die Bourbons in politischer und literarischer Beziehung über Spanien brachten, mit brennenden Worten folgendermaßen angedeutet: „Von dem Tage an, daß jener gute Herr, Philipp V., ein aus kindischem Unverstand zusammengesetzter, von fremden Antrieben bewegter Körper, die Pyrenäen beschritten, hat Spanien keine Spur seiner ruhmvollen Trophäen bewahrt. Spanien ward eine Rumpelkammer, über die ein Kartenkönig regierte. Ihm folgte schnell ein Heer von Possenreißern und Gauklern, die Spanien überschwemmten gleich einem Heuschreckenschwarm, der sich auf Saaten und Gärten stürzt. Um sich nach allen Seiten ausbreiten zu können, suchten jene großmäuligen Abenteurer uns ihre Sprache, ihre Regierung, ihre Sitten und ihre Trachten aufzudrängen. Da waren wir kein Volk, sondern eine Colonie, da waren wir nicht Menschen, nein, Affen derjenigen, die, ohne Umstände zu machen, uns wie alberne Tröpfe und Esel behandelten. Für Bänder und kölnisches Wasser gaben wir ihnen unsere Ehre und Börse hin. Mit ihren Broschüren, Moden und Gaukeleien raubten sie unsere Tugend und unsern Reichthum. Madrid verwandelte sich in einen weiten Jahrmarkt von Windbeutelei und Gallicismus und, um dem Elend die Krone aufzusetzen, verband sich der Gallicismus mit dem Fanatismus. Der Adel des edlen Hesperiens vergrub sich in den schmutzigen Schlund eines sittenlosen, kindischen und verächtlichen Hofes, der schlechten Copie des Hofes Ludwigs XIV. Die prachtvoll glänzende Poesie fiel, bedeckt von fremdem Flitterstaat, in die Hände eines Haufens Aberwitziger, die man damals Literaten nannte. Bastarde einer erhabenen Mutter schändeten die lebensvolle, natürliche Reinheit derselben und die fruchtbare kräftige Matrone entschlummerte in dumpfer Starrsucht. Jene erklärten ihrem Vaterlande einen ungerechten Krieg, nannten seine kunstlose Anmuth Plumpheit und ertheilten denjenigen, die dessen Sprache nicht verstanden, einen Freibrief der Rohheit. Die steifen Regeln französischer Kritiker, zusammengestellt aus mißdeuteten Regeln der Alten, wurden geschmacklos auf die spanische Poesie angewandt und die einst so frische und blühende Dichtkunst verwandelte sich in die langweilige gereimte Prosa der Perückenzeit. Unter Karls III. Regierung begann ein regeres Leben in Spanien, ein Gefühl der Nationalität regte sich wieder und alsbald schienen auch bessere Zeiten für die Poesie zu nahen."

[2]) Ich verweise in dieser Beziehung auf das ebenso anziehende als belehrende Reisewerk:

Mit Recht ist gesagt worden, daß das Testament Karls II., welches einen französischen Prinzen auf den spanischen Thron berief, gleichsam auch das Testament der spanischen Nationalliteratur und Nationalbühne gewesen sei. Mit dem Bourbon hielt auch die französische Pseudoclassik, welche bis dahin nur als eine gelehrte Schrulle in Spanien existirt hatte, ihren Einzug in Madrid. Indessen waren die Wirkungen der großen nationalen Dichter im Gedächtniß des Volkes noch zu frisch, als daß das Boileau'sche Wesen sich sogleich allgemein hätte geltend machen können, und zwei für die Bühne thätige, einflußreiche Dichter aus dieser Zeit, José de Cañizares (1676—1750) und Antonio de Zamora, bildeten durch Festhalten an den nationalen Ueberlieferungen und Vorbildern gegen den französischen Geschmack eine Opposition, welche, da sie ohne talentvolle Fortsetzer blieb, nachmals durch die Bemühungen der pseudoclassisch-gallicistischen Literatoren Luzan, dessen Poetik 1737 erschien, Blas Nasarre, Montiano und Velasquez überwunden wurde. Von jetzt ab wurde es in der spanischen Gelehrtenwelt guter Ton, auf die eigene Nationalliteratur mit Verachtung herabzusehen und die pedantische Nachahmung der französischen Pedanten als einzig heilsam und bildend anzupreisen. Daher konnte einer der geistvollsten neueren Literarhistoriker Spaniens mit Recht sagen: „Das 18. Jahrhundert vernichtete unsere literarische Nationalität" (el siglo XVIII mató nuestra nacionalidad literaria). Nach französischen Mustern schneiderten Nicolas Fernandez de Moratin, José Cadahalso, Gaspar Melchor de Jovellanos, J. L. de Ayala, Thomas de Yriarte ihre kalten, leblosen Dramen. Von Yriarte († 1791) sind jedoch seine in altspanischen Metren gedichteten literarischen Fabeln als launig und anmuthig zu rühmen. Die spanischen Epiker und Lyriker des 18ten Jahrhunderts, wie Escoiquiz („Mexico conquistada"), Montengon und Arroyal, blieben gleich den Dramatikern auf oder unter dem Niveau der Mittelmäßigkeit, über welches sich nur der 1817 im Exil gestorbene Melendez Valdez erhob, welcher in Villegas' Fußstapfen trat und dessen Lieder sich durch leichten Gang und keusche Grazie auszeichnen. Noch höhere Anerkennung gebührt einem Pfleger der schönen Prosa in dieser Zeit, dem José Francisco de Isla († 1781), der in seiner Historia del fray Gerundio de Campazas (deutsch von Bertuch 1773) ein Sittengemälde des spanischen Klerus geliefert hat, welches den spanischen Romanen aus der besten Zeit zur Seite gestellt werden muß und an Ironie und Humor stellenweise sogar mit dem Don Quijote wetteifert. Diese Erscheinung, sowie die von Witz und Satire überfließenden Saynetes des Ramon de la Cruz (geb. 1731), in welchen die französische Tragik prächtig verhöhnt wird, beweisen, daß der Boileau'sche Regelzwang den spanischen Genius noch immer nicht völlig zu unterjochen vermocht hatte. Gegen das Ende des 18ten Jahrhunderts zu nahm der patriotische Vicente Garcia de la Huerta (geb. 1742) die unterbrochene Opposition gegen den Gallicismus wieder auf und in den Dramen des jüngeren Moratin (1760—1828), des hochsinnigen Nicasio Alvarez de Cienfuegos (1764—1809, „Zorayda" — „La condesa de Castilla") und des Manuel José de Quintana (geb. 1772) regt sich bereits, wenn auch erst schüchtern und rücksichtsvoll, wieder ein freierer, nationaler Geist. Dieser erstarkte im 19ten Jahrhundert, besonders als deutsche Kritik, als die dramaturgischen Siege Lessings über die Gallomanie, als die Würdigung Calderons durch Schlegel auch in Spanien Eingang fanden, und nachdem das pseudoclassi-

„Zwei Jahre in Spanien und Portugal" von M. Willkomm 1847. Es werden hier sehr viele über Spanien und die Spanier gäng und geben Vorurtheile überzeugend widerlegt. Auch über die Entwicklung des geistigen Lebens Spaniens in der Gegenwart wird viel Dankenswerthes beigebracht.

sche System in Frankreich selbst durch die neuromantische Schule gestürzt worden, war die Rückwirkung auf Spanien mächtig genug, um ihm auch dort ein Ende zu machen und der neu erwachenden Productionskraft nationalen Geist und nationale Formen zu vindiciren. Diese neu eröffnete Bahn betraten als Dramatiker der bekannte Staatsmann Francisco Martinez de la Rosa (geb. 1789), welcher den Gallicismus theoretisch bekriegte und dessen Hauptwerk Aben Humeya zuerst wieder den fessellosen Nationalstyl zur Geltung brachte, und der geniale Breton de los Herreros (geb. 1800), der bedeutendste und einflußreichste spanische Dichter der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dessen Lustspiele (Marcela — A Madrid me vuelvo — Todo es farsa en este mundo — Muerte y veras — Me voy de Madrid — Las flaquezas Ministeriales) und historische Schauspiele (Fernando el emplazado — Bellido Dolfos) an die Werke der alten Meister erinnern und zwar keineswegs zu ihrem Nachtheil, da sie vom Bewußtsein der Neuzeit getragen sind. Auch als Lyriker und Satiriker ist Breton de los Herreros berühmt. Unter seinen zahlreichen Mitstrebenden und Nachfolgern als Bühnendichter sind namhaft zu machen Angel de Saavedra (geb. 1791), Antonio Gil y Zarate (geb. 1796), Antonio Garcia Gutierrez, Juan Eugenio Hartzenbusch (geb. 1806 von deutschen Eltern), Mariano José de Larra (1810—1837), Patricio de la Escosura, Ventura de la Vega, José Zorrilla (geb. 1817), der nicht allein im dramatischen (dram. Hauptwerk Don Juan Tenorio, deutsch von Wilde 1850), sondern auch im lyrischen und erzählenden Fache seine Zeitgenossen an Genie, Fruchtbarkeit und Ruhm überflügeln zu wollen scheint und dessen Nebenbuhler in der Gunst des Publicums Tomas Rodriguez Rubi ist, welcher in seinen sehr beliebten Dramen die hellsten Flammen der Vaterlandsliebe lodern läßt.

An der Spitze der modernen spanischen Lyriker glänzt Juan Bautista de Arriaza (1770—1837), dessen glut- und schwungvolle Cantos patrioticos, aus welchen sich die Profecia del Pirineo als eine politische Ode hervorhebt, die kaum der Marseillaise weicht, die Guerilleros seines Landes zum Todeskampfe gegen die Franzosen befeuerten. Weitere lyrische Dichter von anerkanntem Rufe sind Juan Nicasio Gallego (geb. 1777), die schon erwähnten M. J. Quintana und Martinez de la Rosa, Alberto Lista (1775—1848), Verfasser der berühmten Oda à la muerte de Jesus, José Joaquin de Mora (Hauptwerk „Legendas"), Pablo de Xerica (geb. 1781), besonders im satirischen Genre ausgezeichnet, Jacinto de Salas y Quiroga, Julian Romeu u. a. m. Die moderne Epik Spaniens hat nichts Bedeutendes hervorgebracht und nur Angel de Saavedra's Moro exposito und etwa J. F. Diaz's Blanca erregten einige Hoffnung [1]). Sehr reich ist die neue spanische Literatur an Romanen und Novellen jeder Gattung und es wird neben dem Feld des historischen Romans insbesondere das der alten nationalen Form, der Novelas ejemplares eifrigst angebaut, welches z. B. in dem Don Quijote del siglo XVIII. aplicada al XIX.

[1]) In den Colonieen, welche Spanien ehemals in Amerika besaß oder noch besitzt, traten in neuerer Zeit spanisch-amerikanische Dichter auf, die bei ihren Landsleuten großen Beifall fanden und deren Ruf theilweise auch nach Europa herüberreicht. Es sind solche José Maria Heredia (st. 1839), Mariano Irujillo, Wenceslao Alpuche (st. 1841) und Milanes. Den größten Ruhm aber erwarb Gabriel de la Concepcion Valdes, genannt Placido, ein Mulatte, der am 28. Juni 1844 als Märtyrer für die Rechte seiner farbigen Mitbrüder auf Cuba erschossen wurde. Seine Gedichte (Poesias escogidas) wurden von den Spaniern verboten und confiscirt, leben aber fort im Munde seiner Stammgenossen. Der spanische Reisende Quiroga sagt von ihm: „Dieser Mann erhebt sich in seinen halbwilden Gesängen zu den erhabensten und edelsten Gedanken. Mitten aus den Verirrungen seiner Sprache zucken Blitze von echtem Glanz. Erstaunlich ist die Leichtigkeit, womit er die zartesten Gegenstände behandelt, und einige seiner Gedichte regen die tiefsten Empfindungen der Seele auf." (Näheres über diese spanisch-amerikanischen Dichter findet sich in den „Blätt. f. lit. Unterhaltg.", 1850, Juliheft).

von Francisco Seneriz eine hübsche Frucht geliefert. Die historische Romanliteratur ist so ziemlich durchweg Mittelgut, denn der Romantiker Telesfero de Trueba Cosio (1805—1835), welcher höhere Ansprüche zu befriedigen geeignet gewesen, schrieb seine Erzählungen in englischer Sprache. Die neuesten novellistischen Erscheinungen von größerer Bedeutung sind Los dos reyes von Juan Ariza, El Anticristo von Francisco Nagarro Villoslada, Doce Españoles de brocha gorda von Antonio Flores und der soziale Roman Maria ò la hija de un jornalero von Wenzeslao Ayguals de Izco. Alle die genannten Novellisten stellte jedoch Fernan Caballero in Schatten, unter welchem Autornamen eine Dame sich birgt, die Tochter des um die Kenntniß spanischer Literatur in Deutschland vielfach verdienten Hamburgers J. N. Böhl von Faber, der sich in Cadix niedergelassen und eine Spanierin geheiratet hatte. Fernan Caballero oder Cäcilia Böhl von Faber hat mit großem Erfolge das Genre der realistischen Novellistik cultivirt und ihre mittelst wiederholter Uebertragungen (von Geyder und von Lemcke) auch in Deutschland bekannt gewordenen Sittenromane (Novelas de costumbres: „Lagrimas“, „Sola“, „Clementia“ u. a. m.) bieten ein durchaus nationales, treues und poetisches Spiegelbild der Gesellschaft des modernen Spaniens.

Die Historik, von jeher ein Lieblingsfach der Autoren Spaniens, lag auch während der ersten Periode des 18. Jahrhunderts nicht völlig brach. Vicente Bacallar y Saña Marques de San Felipe (st. 1726) lieferte eine in altspanischem Ton erzählte vortreffliche Geschichte des Successionskriegs (Commentarios de la guerra de España desde principio del reynado del rey Felipe V. 1729), Juan Bautista Muñoz (1745—1799) die beste Geschichte der Entdeckung und Eroberung America's (Historia de nuovo mundo 1793), José Antonio Conde (1770—1820) eine gründliche Geschichte der arabischen Invasion (Historia de la dominacion de los Arabes en España 1820). Der vielverfolgte Verfasser der ersten actenmäßigen Geschichte der spanischen Inquisition Juan Antonio Llorente (1757—1823) mußte sein auch in Deutschland mit Recht anerkanntes Werk im Ausland und in fremder Sprache schreiben (Histoire critique de l'inquisition d'Espagne 1615). In neuerer Zeit war die Real academia de la historia zu Madrid unermüdlich in Sammlung und Herausgabe historischer Documente und Quellenschriftsteller. Von den zahlreichen Geschichtswerken, welche in den letzten Decennien erschienen, sind als werthvoll anzuführen die Vidas de Españoles célebres von Quintana, die Geschichte des Unabhängigkeitskrieges von Toreño (Historia del levantamiento, guerra y revolucion de España, 1835—37), die Werke von Arguelles und Maldonado über denselben Gegenstand, ferner die Historia de los sitios de Zalagoza por los Franceses en los años 1808 y 1809, und schließlich das vortreffliche kulturgeschichtliche Werk Historia de la civilizacion española desde la invasion de los Arabes hasta la época presente (Madrid 1840) von Eugenio de Tapia.

Fünftes Kapitel.

Portugal[1].

Die spanische Literatur machte eine etwas ausführlichere Betrachtung nöthig durch ihren Reichthum und ihre Vielseitigkeit wie durch ihren Gehalt und ihre in allen Gebieten nationalliterarischer Thätigkeit erreichte Kunsthöhe, vermöge welcher Eigenschaften sie eine bedeutsame Stelle einnimmt in der Entwicklungsgeschichte europäischer Geisteskultur. Bei Portugal dagegen können wir uns bedeutend kürzer fassen. Hier concentrirte sich nämlich die Blüthe der Literatur streng und eng um die politische Glanzperiode während des 16. Jahrhunderts und lieferte nur ein wahrhaft großes Product. Der glorreiche Zeitraum, in welchem die Portugiesen unter der Regierung weiser, thatkräftiger und hochgesinnter Könige, besonders Emanuels des Großen (1495—1521), und unter der Führung von Helden, wie Vasco de Gama und Alfonso de Albuquerque, jene kühnen, dem Leben nach allen Richtungen hin neue Bahnen öffnenden Seefahrten und Eroberungszüge unternahmen, dieser Zeitraum förderte auch die Perle, die fast einzige, aber kostbare Perle ihrer Literatur, die Lusiaden des Camões zu Tage. Und wie, nachdem 1536 die Inquisition, 1540 die Jesuiten eingeführt worden, Portugals politische Größe nach kurzer Dauer mit dem Ausgange des 16. Jahrhunderts, als der unglückliche König Sebastian 1578 auf einem ritterlich-unsinnigen Zuge nach Afrika Heer und Leben eingebüßt, zum Verfalle sich neigte und seither nie wieder zu rechter Selbstständigkeit und Geltung gelangen konnte, so hat auch

---

[1]) Die Portugiesen besitzen kein ausreichendes Werk über die Geschichte ihrer Literatur. Quellen hierzu bieten Diogo Barbosa Machado's Bibliotheca lusitana historica, critica e cronologica, Lisboa 1741—52, die von Arvo do Cejo commentirte Bibliotheca historica de Portugal, Lisboa 1801, sowie der 1799 gedruckte akademische Catalogo dos livros und die neuerdings von der Lissaboner Akademie der Wissenschaften herausgegebenen Memorias de litteratura portugueza. Den Anfang literarischer Geschichtschreibung hat J. B. Leitao d'Almeida Garrett gemacht durch seine historisch-kritische Einleitung zu dem anthologischen Werk Parnaso lusitano (Paris 1826). Bouterweck hat die portugiesische Literatur im 4. Bande seines bekannten Werkes behandelt, Sismondi in seinem Buch De la littérature du midi de l'Europe, Chap. XXXVI—XL. Als Uebersicht brauchbar, aber meist schief im Urtheil ist das Résumé de l'histoire littéraire du Portugal (Paris 1826) von Denis. Ueber die Anfänge der portugiesischen Poesie gibt Aufschluß die Abhandlung „die alten Liederbücher der Portugiesen" von Chr. Fr. Bellermann (Berl. 1840). Vgl. auch F. Wolf's „Studien".

von da ab die portugiesische Literatur nur ein welkes, hinsiechendes Leben geführt, als ob sich die staatliche und poetische Productionskraft in einem und demselben Zeitalter zumal erschöpft hätte. Portugal zeigt in seinem kläglichen Ruin, wohin Despoten und Pfaffen — par nobile fratrum — ein Land zu bringen vermögen, über welches die Natur eine Fülle ihrer edelsten Gaben ausgeschüttet hat, und wenn die Spanier aus dem Untergang ihrer politischen Macht eine Menge persönlicher und nationaler Eigenschaften sich gerettet, welche noch eine Zukunft versprechen, so ist dagegen die religiöse Verthierung, die moralische und soziale Gesunkenheit und Verworfenheit der Portugiesen so groß, daß sie der Hoffnung auf eine bessere Zukunft nur spärlichen Raum läßt. Man betrachte nur Portugals neuere Geschichte, man lasse von parteilos prüfenden Reisenden die Feilheit, Feigheit und kriechend servile Höflichkeit der Portugiesen, hinter welcher gewissenloseste Heimtücke lauert, sich erzählen und man wird finden, daß die Ausdrücke der Verachtung, womit z. B. Byron von ihnen spricht, zwar hart, aber kaum hart genug sind, daß er vollkommen das Recht hat, von den Portugiesen als von „poor, paltry slaves“ zu sprechen, die im physischen und moralischen Schmutze ersticken. Ein Volk, welches sich derartige Vorwürfe als nur zu gegründet gefallen lassen muß, hat kaum eine Zukunft. Nichts ist ihm geblieben als eine unglaubliche, komisch wirkende Pralsucht, von welcher getrieben es, wie jüngst ein deutscher Reisender berichtet hat, gravitätisch behauptet, daß ein einziger Hum portuguez bem finchado (grimmig blickender Portugiese) genüge, um Tausende von Feinden in die Flucht zu jagen, und welche sich sogar von Staatswegen spaßhaft äußert, wenn z. B. einem Kriegsschiffchen kleinster Sorte der hochklingende Name O terror do mundo (der Schrecken der Welt) beigelegt wird.

Das portugiesische Romanzo, eine verweichlichte Schwestersprache der castilischen, trat erweislich zuerst im 12. Jahrhundert als Schriftsprache auf und zwar in romanzenhaften Liedern, welche, wie die gleichzeitigen spanischen, die Erinnerungen an die Kämpfe altportugiesischer Helden gegen die Mauren feierten und im Gedächtniß des Volkes wach erhielten. Diese volksmäßige Liederdichtung, deren Erzeugnisse später in Cancioneiros (Liederbüchern) gesammelt wurden, reicht hoch in die mittelalterliche Vorzeit hinauf, jedoch sind nur wenige Proben derselben auf uns gekommen. So die Romanze As trovas dos Figueiredos, welche eine ritterliche That des Goesto Ansur, des Ahnherrn der Familien Figueiredo und Figueroa, aus dem 8. Jahrhundert besingt, deren Sprache jedoch so gewichtige philologische Bedenken erregt, daß ihre uns überlieferte Form wohl eher dem 15. Jahrhundert als einem früheren angehört. Noch zweifelhafter ist die Echtheit und das Alter einiger Lieder, deren Autorschaft dem Ritter Gonçalo Hermiguez, welcher zur Zeit des ersten Königs von Portugal, Alfonso Henriquez (st. 1185), als eine Art von portugiesischem Cid lebte, wie sein Beiname Tragamouro (Morenverschlinger) andeutet, und dem Egas Moniz Coelho zugeschrieben wird. Es ist daher bis auf Weiteres gerathen, als das älteste echte Denkmal portugiesischer Poesie das Liederbuch mit provenzalischen Versmaßen zu betrachten, welches 75 Pergamentfolioblätter stark in der Bibliothek des Collegio dos Nobres zu Lissabon aufbewahrt wird und von welchem ein Engländer einen Abdruck veranstalten ließ (Fragmentos de hum cancioneiro inedito, Paris 1823). Bellermann erstattete darüber einen ausführlichen Bericht. Der Inhalt und die Form dieser Lieder, 260 an der Zahl, beweisen, daß die portugiesischen Dichter mit den provenzalischen Troubadours in enger Verbindung gestanden haben müssen und daß also schon in ihren Anfängen die portugiesische Dichtung den Charakter der Nachahmung angenommen, dessen sie in ihrem ganzen Verlaufe nie mehr sich zu entledigen gewußt. Das Versmaß dieser Lieder ist fast durchgehends das jambische und im Gegensatz zu der Assonanz der spanischen

Romanzen kommt hier immer der Reim in Anwendung. Sämmtliche Lieder scheinen von einem und demselben Verfasser herzurühren und es ist mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen, daß derselbe einer der Trobadores gewesen sei, welche der König Diniz an seinem Hof versammelte. Der Inhalt ist erotisch und durch das Ganze zieht sich die Klage über unerhörte Liebeswerbung, wie durch Petrarca's Sonette. In altportugiesischer oder galizischer Sprache dichtete auch der castilische König Alfonso X. seine geistlichen Romanzen. Im 14. Jahrhundert besang Alfonso Giraldes den von Alfonso IV. im Jahre 1340 gegen die Mauren am Saladofluß erfochtenen Sieg in einem epischen Gedichte, wovon aber nur zwei kleine Fragmente übrig sind. Im selben Jahrhundert dichtete der König Dom Pedro I. seine Liebeslieder, von denen sich einige in dem von Garcia de Resende 1516 veröffentlichten Cancioneiro vorfinden. Der berühmteste Liederdichter des 15. Jahrhunderts war Macias mit dem Beinamen O namorado (der Verliebte), dessen romantisch-tragisches Ende durch Uhlands schöne Romanze verewigt wird. Von seinen Gedichten ist jedoch bis jetzt nur ein einziges vollständig bekannt geworden. Das soeben erwähnte Cancioneiro geral des Resende ist die reichhaltigste Sammlung dichterischer Producte Portugals aus dem 15. Jahrhundert. Es finden sich darin Lieder von 150 Dichtern, von denen ausgezeichnet werden Alvaro de Brito Pestanha, Alvaro Bareto, Guterrez Coutinho, Fernam de Silveira, Francisco da Silveira, Nuno Pereira, Jaao Roiz de Sa e Menezes, Diogo Brandao, Jaao Manoel, Jorge de Aguiar, Gonzalo Mendes Sacoto, Duarte da Gama, Duarte de Brito und Bernardim Ribeiro, welcher Letztgenannte am Hofe des großen Emanuel lebte und gemeiniglich als der Dichter betrachtet wird, welcher durch seine Lieder und Hirtengedichte, sowie durch Abfassung des ersten portugiesischen Romans „Menina e Moça“ die Glanzperiode der Literatur Portugals einleitete.

Mit dieser Glanzperiode ist es freilich, wenn wir Camöens abrechnen, nicht eben weit her. Die volksthümliche Entwicklung der Poesie war nämlich durch Nachahmung fremder Muster, besonders der provenzalischen Minnesubtilität, im Keime erstickt worden. Die nationalen Lieder (Chacras) und Romanzen, welche in Spanien stets so lebenskräftig und auf die Entwicklung der Literatur von bedeutendstem Einfluß geblieben waren, mußten in Portugal schon sehr frühe einer süßlichen Hof- und Minnepoesie weichen, in welcher ausländische Einflüsse vorherrschend waren und die sich hauptsächlich mit naturloser Idyllik abgab. Schon in Ribeiro ist dieser Ton vollkommen ausgebildet, wie auch in seinem Zeitgenossen Christovam Falçam. Zu dem trübseligen Schäferromanwesen fügte sodann Francisco Moraes (ermordet 1572) durch seine Chronica de Palmerin de Inglaterra die aufgebauschte Ritterromantik, deren Ursprung ja, wie wir im vorigen Kapitel sahen, überhaupt in Portugal zu suchen ist. Allerdings trat um diese Zeit ein begabter Dichter auf, welcher gegen die Ausländerei Opposition machte und durch seine Thätigkeit auch für die spanische Literatur wichtig wurde. Dieser Dichter ist Gil Vicente (st. 1557), der mit richtigem Instinkt das Volksleben zur Basis seines Dichtens machte und durch seine von Witz sprudelnden, wenn auch höchst mangelhaft und ungeschlacht componirten Farcen, wie durch seine Autos einen nationalen Ton in der portugiesischen Literatur zu begründen suchte. Allein während in dem Nachbarlande aus derartigen Anfängen ein herrliches Volks- und Nationaltheater erblühte, verkrüppelte das portugiesische, indem es, da Gil Vincente ohne Nachfolger blieb, in die Hände gelehrter Pedanten fiel, welche, wie für die Literatur überhaupt, so auch für die dramatische das einzige Heil in der durch die Italiener vermittelten Nachäffung antiker Formen sahen. Solche gelehrte Dichter waren Saa de Miranda (geb. 1495) und Antonio Ferreira (1528 bis 1569). Der letztere, dessen Sonette, Oden und Elegieen in Sprache und Aus-

druck glatt und wohlgedrechselt, aber von ebenso frostigem Gehalt sind wie seine pseudoclassische Tragödie Inez de Castro, wurde das Haupt der portugiesischen Pseudoclassik, die sich in Jorge Ferreira de Vasconcellos (st. 1582), in Pedro de Andrade Caminha (st. 1589) und Diogo Bernardes (st. 1596) talentlos fortsetzte.

Bevor aber die portugiesische Poesie in kalter Nachkünstelei des Alterthums und der Ausländerei erstarrte, sollte sie durch Camões [1]) noch ihren höchsten Triumph feiern, obgleich auch dieser Dichter von den Fesseln der herrschenden literarischen Richtung keineswegs gänzlich sich befreien konnte und das großartig Nationale seines Gedichts mehr in der Intention desselben als in der Ausführung liegt, welche nur allzusehr von der maßlosen Verehrung jener Zeit für Virgil zeugt und in die portugiesische Heldensage ganz heterogene Elemente mischt.

Luis de Camões wurde im Jahre 1524, als Sprößling eines altadeligen aber verarmten Geschlechts zu Lissabon geboren. Er studirte auf der Universität Coimbra und überließ sich schon als Student seinem dichterischen Drange. Nach beendigten Studien gerieth er in Lissabon zu der Palastdame Katharina de Attayde in ein Verhältniß voll Glut und Leidenschaft, der einzige Sonnenblick des Glückes, welcher in dieses unglückliche Dichterleben gefallen. Da seine Thätigkeit als Poet keine Beachtung fand, beschloß er, Krieger zu werden, und nahm als Freiwilliger Dienste auf der Flotte, die gegen die Küste von Marokko auslief. Wie Cervantes und Lope, hat auch Camões mitten im Geräusche der Waffen, des Seesturms und der Feldschlacht gedichtet. Nach beendigtem Seezug kehrte er nach Lissabon zurück, ohne weiteren Erfolg seiner bewiesenen Tapferkeit, aber mit Verlust seines linken Auges, welches ihm in dem Treffen vor Ceuta eine Büchsenkugel zerschmettert hatte. Voll Unmuth darüber, in seinem Heimatland durchaus keine irgendwie seinen Talenten und Kenntnissen entsprechende Laufbahn sich eröffnen zu können, schiffte er sich 1553 nach Ostindien ein. Allein auch in Goa, dem Mittelpunkt der indischen Besitzungen der Portugiesen, gelang es ihm nicht, ein Amt zu erhalten, und er sah sich daher genöthigt, abermals Kriegsdienste zu nehmen und verschiedene Expeditionen zu Land und Meer mitzumachen, auf denen er alle Gefahren, welche die nachher von ihm so verherrlichten Entdecker des Seewegs nach Ostindien bestanden hatten, gleichsam von Neuem zu erleben Gelegenheit hatte, ein Umstand, der auf sein großes Gedicht den bedeutendsten Einfluß üben mußte. Die Jammerseligkeit der portugiesischen Verwaltung Indiens bewog ihn zu einer satirischen Schilderung derselben, deren Veröffentlichung den Vicekönig so erzürnte, daß er den Dichter auf die an den Küsten China's gelegene Halbinsel Macao verbannte, wo er sich fünf Jahre lang mit einem armseligen Amte abquälen mußte. Auf dem höchsten Punkte der Landenge, welche Macao mit dem Festlande von China verbindet, zeigt man noch jetzt die sogenannte Camõesgrotte, von wo aus sich eine entzückende Aussicht über Meer und Land eröffnet. In dieser Grotte schrieb der Dichter, wie die Sage geht, sein großes Nationalepos Os Lusiadas (die Lusiaden d. h. die Lusitanier). Indessen hatte in Goa ein neuer Vicekönig die Verwaltung übernommen und erlaubte dem Dichter, den Ort seiner Verbannung zu verlassen. Auf der Rückreise nach Goa scheiterte das Schiff, auf welchem Camões sich befand, an der Mündung des Camboja-Flusses und mit Noth rettete er sich auf einem Brett an's Ufer, sich und sein theures Werk, dessen Blätter die Meereswellen näßten. Gläubiger und Verläumder brachten es dahin, daß er zu Goa in's Gefängniß geworfen wurde, woraus einige Freunde seiner Muse endlich ihn erlösten. Arm, wie er es betreten, verließ er das Wunderland, wo so viele Nichtswürdige Schätze aufhäuften, und landete nach

[1]) Spr. Kamohu(g)isch.

sechszehnjähriger Abwesenheit 1569 im Hafen von Lissabon. Er veröffentlichte sein Gedicht mit einer Widmung an den jungen König Sebastian, welcher dem großen Verherrlicher der lusitanischen Nation ein Jahrgeld von 25, sage 25 Thalern aussetzte. Er wäre verhungert, wenn nicht ein treuer Mohr, welchen er aus Indien mitgebracht, Nachts in den Straßen der Hauptstadt für seinen Herrn gebettelt hätte. Neben eigenem Unglück erlebte Camões noch den Fall seines geliebten Vaterlandes, welchen der verpfaffte König Sebastian durch seinen hirntollen Ritterzug gegen Marokko im Jahre 1578 herbeiführte. Ein Jahr darauf starb nach der gewöhnlichen Annahme der Dichter, von Armuth und Krankheit aufgezehrt, in einem Hospital. Sechszehn Jahre nach seinem Tode errichtete man ihm ein Denkmal. Ein schöneres hat ihm unser Tieck gesetzt in seiner trefflichen Novelle „Tod des Dichters" (1834).

Camões hat sich in verschiedenen Gattungen der Poesie versucht, mit dem wenigsten Glück im Drama, indem er drei Stücke lieferte, die von keinem Belang sind. Dagegen müssen seine Cançaos (Canzonen) und Sonette (deutsch von Arentsschildt) im italischen Styl als in edler Form und seelenvollem Gehalt gleich ausgezeichnet anerkannt werden. Seine nationalliterarische Bedeutung beruht jedoch auf seinem epischen, in achtzeiligen Stanzen geschriebenen, in zehn Gesänge getheilten Gedicht „Os Lusiadas," zuerst gedruckt 1572. Dieses von der edelsten Begeisterung getragene Werk ist unter dem unrichtigen Namen „die Lusiade" in ganz Europa berühmt, in Deutschland aber ungeachtet der ausgezeichneten Uebersetzungen von Donner (1833) und von Booch-Arkossy (1854) mehr genannt und geehrt als gekannt, weßwegen hier eine möglichst gedrängte Darlegung des Inhalts nicht unwillkommen sein wird. Camões hatte eine sehr hochsinnige Vorstellung von seinem Beginnen und Beruf. Sehr schön sagt er in der Exposition seines Gedichts (C. I, St. 10):

Vereis amor da patria, não movido
De premio vil, mas alto e quasi eterno [1]).

Damit ist schon angedeutet, was der Dichter will. Nicht einen einzelnen Helden, nein, ein ganzes Volk und dessen Geschichte, allen Ruhm, welchen die Lusitanier erworben, will er verherrlichen und diese consequent durchgeführte Absicht verleiht seinem Werke ein so eigenthümliches Gepräge. Historischer Sinn und Patriotismus walten überall in diesem Gedicht und stellen es dadurch hoch über die Producte der italischen Ritterepik. Als seine Musen ruft der vaterländische Dichter die Tagides minhas (die Jungfrau'n des Tajo) an, damit sie ihm Begeisterung leihen, um die Waffen und die glorreich edlen Recken (as armas e os Baroes assinalados) seines Landes würdig zu besingen. 1. Gesang. Vasco de Gama und seine Gefährten, deren Entdeckungsfahrt dem Dichter zum leitenden Faden dient, befinden sich mit ihren Schiffen bereits im indischen Meere, in der Nähe von Madagaskar, als Jupiter die Götter versammelt, um über dieses Unternehmen Rath zu halten. Der Göttervater erweist sich den Portugiesen günstig, ebenso Mars und Venus, wogegen Bacchus, der seinen alten Ruhm in Indien durch die lusitanischen Helden verdunkelt zu sehen fürchtet, seine Abneigung zu erkennen gibt. Mars macht den Vorschlag, den Merkur abzusenden, um die Portugiesen an einen Ort zu bringen, wo sie von den Strapazen der Seefahrt ausruhen und Nachrichten über Indien einziehen könnten. Dies wird genehmigt und die Portugiesen erreichen Mozambik, wo aber Bacchus in Gestalt eines vornehmen Mauren den dortigen Scheik gegen sie aufwiegelt, so daß sie sich nur

---

[1]) Du wirst sie schau'n, die Vaterlandesliebe,
Die kein gemeiner Eigennutz erregte. (B. A.)

durch ihre Tapferkeit eines heimtückischen Angriffs erwehren können. Beim Weitersegeln bedienen sie sich eines Wegweisers, welcher sie irreführen will, allein Venus vereitelt seine List und bringt ihre Schützlinge nach Mombaza. 2. Gesang. Bacchus erwartet hier die Ankömmlinge, um sie vermittelst neuer Kunstgriffe zu verderben. Er nimmt, um die Portugiesen glauben zu machen, daß Mombaza von Christen bewohnt sei, zwei Soldaten, welche Gama an's Land geschickt, um die Gesinnung der Mauren zu erforschen, gastfreundlich in seinem eigenen Hause auf, in welchem er — so abenteuerlich geht Camões mit der griechischen Mythologie um — wie ein Christ lebt und der heiligen Jungfrau einen Altar errichtet hat, vor welchem er knieend betet. Venus entreißt jedoch die Lusitanen der drohenden Gefahr, indem sie mit Hülfe der Nereiden die Schiffe, wie sie in den verrätherischen Hafen einlaufen wollen, zurücktreibt. Vasco de Gama richtet, der Rettung froh, ein Gebet an die göttliche Vorsicht um ferneren Beistand und Venus steigt zum Empyreum empor, um dieses Gebet an den Stufen von Jupiters Thron niederzulegen. Dieser Gang der Venus ist eine der schönsten Glanzstellen des Gedichts. Die Weichheit, Glut, üppige Grazie, wollüstige Pracht und sprachliche Musik der Schilderung ist unvergleichlich: —

E, como hia affrontada do caminho,
Tão formosa no gesto se mostrava,
Que as estrellas, e o Ceo, e o ar visinho,
E tudo quanto a via namorava.
Dos olhos onde faz seu filho o ninho
Huns espiritos vivos inspirava,
Com que os polos gelados accendia,
E tornava do fogo a esphera fria.

Os crespos fios d'ouro se esparzião
Pelo collo, que a neve escurecia;
Andando, as lacteas tetas lhe tremião,
Com quem amor brincava, e não se via:
Da alva petrina flammas lhe sahião,
Onde o menino as almas accendia;
Pelas lisas columnas lhe trepavão
Desejos, que como hera se enrolavão.

C'hum delgado cendal as partes cobre,
De quem vergonha he natural reparo;
Porém nem tudo esconde, nem descobre
O'veo, dos roxos lirios pouco avaro:
Mas para que o deseje accenda e dobre,
Lhe põe diante aquelle objecto raro.
Ja se sentem no ceo, por toda a parte,
Ciumes em Vulcano, amor em Marte.

E mostrando no angelico semblante
Co'o riso huma tristeza misturada;
Como dama, que foi do incauto amante
Em brincos amorosos maltratada,
Quese aqueixa, e se ri n'hum mesmo instante,
E se torna entre alegre magoada:
Desta arte a deosa, a quem nenhuma iguala,
Mais mimosa que triste ao Padre falla [1].

---

[1]) Donner hat diese Stelle, wenn auch etwas frei, nicht unwürdig des Originals verdeutscht:

Von weitem Weg glühn röther ihre Wangen,
Doch strahlt der Reiz der göttlichen Gestalt,
Daß Luft und Himmel zittert in Verlangen
Und rings der Sterne Chor in Liebe wallt.

Jupiter erhört die Bitten der Venus, sagt die künftigen Großthaten der Portugiesen in Ostindien voraus und befiehlt dem Merkur, Vasco de Gama nach Melinda zu führen, dessen gastfreies Volk die Portugiesen freundlich aufnehmen würde. Dies geschieht in der That und der König von Melinda, erstaunt über die kühne Seefahrt und aus diesem Unternehmen den Schluß ziehend, daß die Portugiesen ein außerordentlich tapferes und großes Volk sein müßten, schließt ein Bündniß mit den Abenteurern und bittet den Gama, ihm die Geschichte seines Vaterlandes zu erzählen. 3. Gesang. Gama erfüllt den Wunsch des Königs und beginnt seine Erzählung, welche alle wichtigen, tragischen und rühmlichen Ereignisse der Geschichte Portugals umfaßt — hervorzuheben ist die schöne Episode von der unglücklichen Inez de Castro (Stanze 119 bis 135). Dieser Bericht an sich ist musterhaft, allein schlecht motivirt, denn, wie schon Sismondi bemerkt hat, der maurische König, an welchen er gerichtet wird, hat nie, weder von Europa noch von dessen Gesetzen und Kriegen noch von dessen Religion Etwas gehört, kann also den größten Theil davon unmöglich verstehen, und wenn er ihn verstände, so müßte diese Erzählung meist keine andere Wirkung haben als ihn gegen seine Gäste, als geschworene Feinde des maurischen Geschlechts und der Religion Mohammeds einzunehmen. 4. Gesang. Gama schließt seine geschichtliche Relation mit Schilderung Emanuel's des Großen, welcher die Entdeckungspläne seines Vorgängers Johann II. fortgeführt und mit Aufsuchung des Seewegs nach Ostindien ihn, Gama, selbst beauftragt, nachdem ihm in einem Traumgesicht der Ganges erschienen und ihm die Herrschaft der Portugiesen über Ostindien geweissagt hatte. Großartig ist hier, (St. 94—104) die Verwünschung, welche ein Greis beim Absegeln Gama's über die Herrschsucht ausspricht. 5. Gesang. Gama schildert dem König von Melinda die bisher auf seiner Fahrt bestandenen Abenteuer und Gefahren. Schön ist die Beschreibung

---

Das Auge, das ihr Sohn zum Sitz empfangen,
Strömt aus der Geister lebende Gewalt,
Womit sie zündend starre Pol' umschlinget
Und flammend in die kalte Sphäre dringet.

Ihr goldnes Haar wallt in der Locken Ringung
Zum Nacken, der den reinen Schnee besiegt;
Ihr Busen bebt in leiser Wellenschwingung,
Auf welcher Amor ungeseh'n sich wiegt;
Glut sprüht des Gürtels blendende Umschlingung,
Womit ihr Sohn die Seelen heiß umschmiegt;
An glatter Hüfte rankten die Verlangen,
Die, gleich dem Epheu, sich um jene schlangen.

Ein dünner Stoff webt um die stillen Reize,
Die frommer Scham vertraute die Natur;
Das Netz, die Ros' umschleiernd nicht mit Geize,
Entfaltet und verhüllt zur Hälfte nur;
Doch daß es noch zu hell'rem Brande reize,
Entdeckt es lauschender Begier die Spur.
Schon hört man auf des Himmels fernsten Plänen
Vulcanus' Zornwuth, Mavors' Liebessehnen.

Im engelschönen Blick der Hehren thaute
Des Grams Gewölk, mit Lächeln hold vereint.
Dem Mädchen gleich, das unverseh'n der Traute
Verletzt im Liebesspiel, wie dann es weint
Und klagt und wieder lacht in einem Laute,
Und munter jetzt und wieder zornig scheint:
So sprach die Göttin, aller Frauen Krone,
Mehr froh als traurig vor des Vaters Throne.

der Wasserhose (St. 18—22), wie denn Camões überhaupt unübertrefflich ist in der Schilderung von Naturscenen und Naturwundern [1]), und furchtbar die Erscheinung des Riesen Adamastor am Vorgebirg der guten Hoffnung (St. 37—61). 6. Gesang. Gama's Bericht ist zu Ende, die Portugiesen gehen wieder unter Segel und durchschiffen, von einem Lootsen des Königs von Melinda geführt, das indische Meer. Nun steckt sich Bacchus hinter die Meergötter und reizt sie gegen die kühnen Seefahrer auf, welche sich die Langeweile der Reise dadurch vertreiben, daß sie der Episode von den „Zwölf aus Engellande (os doze d'Inglaterra)" lauschen, welche Velloso erzählt (St. 44—69). Indessen schickt Aeolus seine Winde aus, um das Meer in Aufruhr zu bringen, allein Venus eilt mit ihren Nymphen herbei und die Reize derselben besänftigen die Winde. Die Küste Indiens erscheint in Sicht. 7. Gesang. Der Dichter spricht mit einem Gefühl patriotischen Stolzes von seinem Land und Volk und geht dann zur Schilderung Indiens über. Die landenden Portugiesen werden von dem König von Malabar gut empfangen. Ein indischer Großer besucht die lusitanischen Schiffe. Er bemerkt, daß auf den Flaggen und Fahnen der Portugiesen kriegerische Thaten abgebildet sind, und bittet um die Erklärung dieser Bilder. 8. Gesang. Gama's Bruder gibt diese Erklärung, d. h. abermals eine Verherrlichung der hervorragendsten Könige und Helden Portugals von dem fabelhaften König Lusus an bis herab auf die Infanten Dom Pedro und Dom Enrique, welche Ceuta eroberten. Inzwischen reizt Bacchus vermittelst eines Traumgesichtes einen Priester und durch diesen die Vornehmen Malabar's gegen die Fremdlinge auf, von welchen der Religion des Landes Gefahr drohe. Daher entstehen nun eine Menge Verwicklungen zwischen den Eingebornen und den Portugiesen. 9. Gesang. Nachdem sich die Conflicte ziemlich friedlich gelöst, spannt Gama, der ja seine Aufgabe gelöst und sein Ziel erreicht hat, die Segel zur Heimkehr auf. Venus beschließt, ihre Schützlinge zur Schadloshaltung für die bestandenen Mühsale alle Wonnen, womit sie die Menschen beseligen kann, kosten zu lassen. Im Verein mit ihrem Sohne Amor bevölkert sie eine der anmuthigsten Inseln des Morgenlandes mit den Nymphen des Meeres und führt die heimkehrenden Portugiesen an die Ufer dieses Eilands. Die Schilderung dieses entzückenden Ortes und des genußvollen Liebelebens zwischen Thetis und ihren Nymphen und den kühnen Abenteurern (St. 51 ff.) ist wunderschön und freudeathmend und der Dichter beschließt sie mit der kühn allegorischen Deutung, daß dieses Elysium mit seinen Wonnen nichts Anderes bedeute als die Ehre, „die wonnevoll das hohe Leben krönt." 10. Gesang. Die Göttin veranstaltet für die ganze Gesellschaft ein schwelgerisches Gastmahl, wo man „zu zwei und zwei, die Nymph' und ihr Galan," auf Stühlen von Krystall sitzt. Eine Syrene singt dabei prophetisch die Thaten, welche Vasco de Gama's Nachfolger auf dem von ihm betretenen Wege verrichten würden, und hiedurch wird der Cyclus der portugiesischen Herologie und Geschichte, welchen Camões im 3. und 4. Gesang begonnen und im 6. und 7. fortgesetzt hatte, zu Ende geführt und beschlossen. Dann führt Thetis den Gama auf einen hohen Berg und zeigt ihm mittelst einer wundersamen Himmelskugel die Einrichtung des Weltsystems und der Erde. Hierauf stechen die Portugiesen wieder in See und der Dichter

[1]) „Ich darf als Naturforscher wohl sagen, daß in dem beschreibenden Theile der Lusiaden nie die Begeisterung des Dichters, der Schmuck der Rede und die süßen Laute der Schwermuth der Genauigkeit in der Darstellung physischer Erscheinungen hinderlich werden. Sie haben vielmehr, wie dies immer der Fall ist, wenn die Kunst aus ungetrübter Quelle schöpft, den belebenden Eindruck der Größe und Wahrheit der Naturbilder erhöht. Unnachahmlich sind in Camoes die Schilderungen des ewigen Verkehrs zwischen Luft und Meer, zwischen der vielfach gestalteten Wolkendecke, ihren meteorologischen Prozessen und den verschiedenen Zuständen der Oberfläche des Ozeans. Camoes ist im eigentlichen Sinne des Wortes ein großer Seemaler." Humboldt im Kosmos II, S. 59.

geleitet sie in wenigen Strophen in ihr Heimatland zurück. Eine erhabene Apostrophe an den König, welchem das Gedicht gewidmet ist, beschließt dasselbe. Hier am Schluß aber drängt sich dem edlen Dichter die ganze Bitterkeit seines Mißgeschickes auf die Lippen und er ergießt seinen Unmuth in die herbe Strophe:

Nò mais, Musa, nò mais; que a lyra tenho
Destemperada, e a voz enrouquecida;
E não do canto, mas de ver que venho
Cantar a gente surda e endurecida
O favor com que mais se accende o engenho,
Não no dá a Patria, não; que está mettida
No gosto da cobiça, e na rudeza
D'huma austera, apagada e vil tristeza [1]).

Schon diese dürftige Inhaltsanzeige ergibt, daß der gäng und gebe Begriff der Epopöe auf die Lusiaden nicht paßt. Ich möchte sie eher ein historisch-romantisches Mosaikgemälde nennen, über welches ein allegorischer Hauch gebreitet ist. Auch die Mängel und Schwächen des Gedichts sind, wie seine Vorzüge, aus dem Gang der Handlung zu ersehen und brauche ich mich daher über die ersteren nicht mehr zu äußern, während ich über die letzteren einen Kenner Camões' und der südlichen Literaturen überhaupt sprechen lassen will, wie der Norden nicht viele aufzuweisen hat. Tieck nämlich legte in seiner oben erwähnten Meisternovelle einem Italiener folgende Aeußerung in den Mund: „Ihr Portugiesen umschifft zuerst Afrika, entdeckt dann den Weg zu dem fernen Indien, und diese Helden, die das sicher und klar unternehmen, denen gelingt, was die Welt unmöglich nannte: diese sind die Helden des Dichters. An diese große Wunderbegebenheit knüpft er zugleich Vergangenheit und Zukunft; keine Begebenheit, die dem Portugiesen wichtig sein muß, die er nicht in diesem verschönernden Spiegel fände, kein Mann, der dem Vaterlande werth ist, der groß handelte, der hier nicht genannt und verherrlicht würde. Viele wollen die Vermischung der alten griechischen Mythologie mit dem Christenthum tadeln, daß Bacchus und Venus persönlich auftreten, ein Rath der Götter sich versammelt und dennoch das Christenthum als solches mit seinen Wundern und als echte Gottesverehrung gelehrt und gefeiert wird. Allein mir ist gerade diese Vermischung des Christlichen und Heidnischen als eine der größten Schönheiten dieses wunderbaren Werkes erschienen. Seit unserem großen Dante ist es noch Keinem gelungen, die Allegorie recht bedeutsam und tiefsinnig darzustellen, sie ist so zu behandeln, daß wir an sie glauben und sie als Wahrheit und Wirklichkeit betrachten können. Nur der portugiesische Camões darf sich hier neben unsern erhabenen Florentiner stellen. Das ungeheure Reich der Wasser wird bei ihm lebendig; auch hier, wie in der Luft, wie auf der Erde, zeigen sich die übermenschlichen Kräfte, die Glück und Unglück darstellen und hervorbringen. Bis ins Innerste sind alle diese Bildungen von Wahrheit und dem Geist des Dichters durchdrungen. Sein Gedicht ist die zweite, göttliche Komödie: nur eine heroische, in welcher das Vaterland und dessen Verherrlichung, die Großthaten der portugiesischen Helden den Grund bilden, auf welchem alle übrige Zier eingewirkt ist. Darum ist die Erzählung aus der Vorzeit so nothwendig. Ebenso

[1]) Nicht mehr, o Muse! Denn verstimmt jetzt klingen
Der Leier Saiten, matt der Stimme Laute;
Nicht mag ich länger tauben Ohren singen,
Versunknem Volk, das nie auf Edles schaute.
Die Gunst, wodurch erstarkt des Genius Schwingen,
Gibt nicht das Vaterland, auf das ich baute:
Von niedrer Lust, vom eitelsten Verlangen
Ist's geistlos, stumpf und schmachvoll jetzt umfangen. (B. A.)

schön ist die Prophezeiung, die uns schon die künftigen Thaten eines Pacheco und Albuquerque meldet. Seh' ich nun den verhältnißmäßig kleinen Umfang dieses Gedichts, diese zehn Gesänge, und erwäge, daß sie Geschichte der Vorzeit und Zukunft, die Beschreibung des Zuges, die Einwirkung der Götter und der Naturkräfte enthalten, so erscheint mir das Werk um so mehr als Wunder, da ihm noch für Episoden Raum bleibt, wie jene rührende Liebestragödie vom Tode der Inez de Castro."

Nachahmer, aber keine Nachfolger fand Camões in seinen beiden Zeitgenossen Jeronymo Cortereal und dem etwas begabteren Francisco Rodriguez Lobo (geb. um die Mitte des 15ten Jahrhunderts), welcher taffetne Hirtenromane („Primavera", „O pastor peregrino", „O desenganado") und Verse diverser Sorten schrieb, worunter auch das langweilige historische Gedicht „O condestabre de Portugal D. Nuña Alvarez Pereira" (Lisboa 1610). Berühmt ist er insbesondere als Prosaist, als welcher er den ciceronischen Periodenbau in die portugiesische Sprache einführte, und für das Beste seiner Werke gelten seine moralisirenden Unterhaltungen über das Benehmen eines Weltmannes (Corte na Aldea, Lisb. 1619). Von noch weit geringerem Werthe als Lobo's ist die Dichterei der übrigen portugiesischen Poeten des 17ten Jahrhunderts, Gabriel Pereira de Castro († 1633), Manuel de Faria y Souza (1590—1649), ein manierirter und übergelehrter Polyhistor, der auch in spanischer Sprache Verse machte, und Antonio Barbosa Barcellar (1610—1663), ein schmachtender Elegiker. Das 18te Jahrhundert suchte die portugiesische Literatur mit dem pseudoclassischen Geschmack heim, welcher bis weit ins 19. Jahrhundert hinein, insbesondere auf der Bühne, tonangebend geblieben ist. An der Spitze der französirenden Verskünstler und Literaten stand der Graf Xavier de Menezes de Ericeyra (1673—1741), der Boileau's Poetik ins Portugiesische übersetzte und nach den Vorschriften derselben eine Henriqueida verfertigte, worin die Stiftung des portugiesischen Staates besungen wird. Seine Zeitgenossen und Nachfolger, Claudio Manoel de Costa, Paulino Cabral de Vasconcellos, Francisco Manoel de Nascimento (genannt Filento Elysio), Manoel Barbosa du Bocage, Antonio Dinizda Cunha e Silva, gingen ebenfalls Boileau'sche Wege oder adoptirten die Süßlichkeiten des spanischen Gongorismus. Die Rückkehr zum altnationalen Styl, welche Pedro Antonio Correa Garçao anstrebte, fand keine Beachtung und in neuerer Zeit war das Nationalbewußtsein so tief gesunken, daß der Miguelist José Agostinho de Macedo, Verfasser des elenden Heldengedichts O Oriente, es nicht nur wagen durfte, Camões mit dem Koth einer afterweisen Kritik zu besudeln, sondern auch seinen Landsleuten für einen größern Dichter galt als der Schöpfer der Lusiaden.

Die Wiedergeburt der poetischen Literatur, welche sich vermittelst der Neuromantik in den Ländern Europa's während des ersten Drittheils des 19. Jahrhunderts vollbrachte, hat sich in Portugal bis jetzt fast noch gar keine Wirksamkeit und Geltung verschaffen können. Noch immer ist der pseudoclassische Geschmack der herrschende, die Quelle der Productionskraft fließt nur spärlich und die Literatur nährt sich kümmerlich von Uebersetzungen, wobei keineswegs immer eine vernünftige Auswahl der Originale stattfindet. Unter den portugiesischen Dichtern neuerer und neuester Zeit haben sich einen Namen gemacht die Dramatiker Pimenta de Aguiar, Nolasco und Gomez („Inez de Castro", deutsch von Wittich), der Eklogiker Mouzinho de Albuquerque (geb. 1794, „Georgicas portuguezas"), die Lyriker und Fabulisten Sarmento, Semedo, Maldonado und Magalhaens, ferner d'Almeida Garret, der in einem episch-lyrischen Gedicht Camões verherrlichte, das episch-satirische Gedicht Dona Branca und die episch-lyrische Dichtung Adozinda schrieb, welche durch ihre romantische Richtung

sich bemerkbar machte; endlich die zwei talentvollsten: Antonio Feliciano de Castilho (geb. 1800), Verfasser der durch elegischen Wohllaut, Gefühlsinnigkeit und zarte Naturschilderung ausgezeichneten Dichtungen „Cartas de Echo e Narciso“, „A Noite de Castelho“ und „Amor e melancolia“ — und Alexandre Herculano de Carvalho, ein wie der Vorhingenannte zur Zeit des Miguelismus vielverfolgter Vaterlandsfreund, der in seinen gramschweren religiös-politischen Gedichten, die er unter dem Titel „A voz de propheta“ herausgab, die patriotische Saite wieder mächtig anschlug, welche aus der Harfe des Camões so hell herausgeklungen, und dessen literarische Thätigkeit überhaupt auf die Möglichkeit einer Reform der portugiesischen Literatur hindeutet. Man lernt an eine solche Möglichkeit einigermaßen glauben, wenn man auf die Dichterstimmen achtet, welche neuestens jenseits des Meeres in portugiesischer Sprache laut geworden, in der ehemaligen Colonie Portugals, im jetzigen Kaiserreich Brasilien. Die innigste und tönendste dieser Stimmen ist die des Gonçalves Diaz, dessen „Cantos“ (1857) Blüthen echter Lyrik bieten [1]).

Als ihren größten Meister in der Kunst des historischen Styls betrachten die Portugiesen den Joao de Barros (1496—1570), der in dem oratorischen Ton des Livius, jedoch mit der Gewissenhaftigkeit eines Quellenforschers die Entdeckungen und Eroberungen seiner Landsleute in Ostindien beschrieb (Asia, dos fectos que os Portuguezes fizeram no descobrimento et conquista dos mares et terras do Oriente, 1552). Lavanha und Couto setzten dieses Geschichtsbuch fort. Denselben Gegenstand behandelte mit noch größerer Zuverläßigkeit, aber geringerer Kunst F. L. de Castanheda (Hist. do descobr. e conq. da India, 1552). Die großen Thaten seines Vaters erzählte Alfonso de Albuquerque (geb. 1500) mit edler Simplizität (Commentarios do grande D'Albuquerque. 1557). Bernardo de Brito (1569—1617) erzählte in schönem Chronikstyl die alte Geschichte Portugals bis zum Jahre 1109 (Monarchia lusitana, 1597) und die Reihe dieser verdienstvollen Historiker schließt der treffliche

---

[1]) Als Probe stehe hier das von Booch-Arkossy übersetzte „Lied aus der Verbannung“ (Cançao do exclio): —

Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá;
Sänger, die mich hier umflöten,
Sind so lieblich nicht als da.

Unser Himmel zeigt mehr Sterne,
Unsre Fluren schöner blühen;
Unser Wald hat reichres Leben,
Heißer wir in Liebe glühen.

Einsam sinnend Nachts und grübelnd,
Find' ich mehr Vergnügen da;
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Mein Land bietet Schönheitsfülle,
Wie ich hier sie nirgends sah;
Einsam sinnend Nachts und grübelnd,
Find' ich mehr Vergnügen da.
Mein Land nur hat Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Gott der Huld, laß mich nicht sterben,
Eh' mein Land ich wiedersah
Und sein Zauber mich beseelte,
Wie noch nie mir hier geschah;
Laß mich schaun die Palmenhaine,
Wo hold singt der Sabiá.

Biograph J. F. de Andrada († 1657; Vida de D. Joao de Castro, 1651). Nur Damiao de Goes (Chronica do Rey D. Emmanuel, 1565) kann man ihnen etwa nachträglich noch beizählen. Die neuere geschichtliche Literatur hat nichts Erhebliches geleistet. Unter den spärlichen Erzeugnissen der neuesten wird mit einiger Auszeichnung genannt die Historia do Brasil (1838) von F. S. Constancio.

Anhang zum II. Buch.

Moldo-walachische (daco-romänische) Sprache und Literatur.

Dacien, das Land zwischen der Theiß, der Donau, dem obern Dniester und den Karpathen, demnach das östliche Ungarn, Siebenbürgen, die Walachei, die Moldau und die Bukowina umfassend, war von Trajan nach langwierigen Kämpfen (101—106 n. Chr.) dem römischen Reiche einverleibt worden. Die alte Bevölkerung dieses großen Landstriches war durch den Krieg fast gänzlich aufgerieben und der siegreiche Imperator sandte deshalb eine Menge von Römern dahin, um den entvölkerten, aber fruchtbaren Boden zu cultiviren. Diese römischen Colonisten sind die Stammväter der jetzigen Moldauer und Walachen in der Walachei, in Siebenbürgen, Ungarn, im Banat und in der Bukowina und die Sprache dieser Völkerschaften, die daco-romanische, ist mithin wie die übrigen romanischen Sprachen eine Tochtersprache des Latein oder genauer gesprochen des lateinischen sermo rusticus [1]). Ein Volk, welches, wie das moldo-walachische thut, Musik und Gesang leidenschaftlich liebt, mußte natürgemäß seine wohllautende Sprache schon frühe zur Liederdichtung benützen und dieser Zweig der Literatur, die volksmäßige Lyrik, ist bis auf die Gegenwart herab von den Daco-Romänen stets am eifrigsten gepflegt worden. Außerdem ist von der daco-romänischen Literatur nicht eben viel zu sagen. Die ältere Periode derselben datirt von dem Jahre 1643, wo die Romänen in Siebenbürgen statt der bis dahin herrschenden slawischen die romänische Sprache in die Liturgie einführten. Von da ab wurden in diesem Idiom Legenden, Predigten und Kirchenlieder geschrieben und gedruckt; aber Werke, welche ein höheres literarisches Interesse darboten, wie die Geschichte des Wachsthums und des Sinkens des osmanischen Reichs

---

[1]) Bekanntlich sind die Moldauer und Walachen bei ihren Nachbarn unter dem Namen Rumäni oder Vlachi bekannt. Der Name Vlachi (Vlassi, Lassi, hergel. v. Latium) war im Alterthum bei den an den Gränzen des römischen Reiches hausenden slavischen Völkern die Gesammtbezeichnung für Römer oder Lateiner. Körnbach gibt in seinen „Studien über daco-romänische Sprache und Literatur" (Wien 1850) S. 97 ff. interessante Zusammenstellungen lateinischer und daco-romänischer Wortformen, aus welchen zu ersehen ist, daß die daco-romänische Sprache in ihren Wortbildungen der Erinnerung an die lateinische Mutter treuer geblieben ist als die übrigen romänischen Mundarten. Z. B.

Lat. jugum.	Daco-rom. jugu.	Ital. giogo.	Span. yugo.	Französ. joug.
— locus.	— locu.	— luogo.	— lugâr.	— lieu.
— piper.	— piper.	— pepe.	— pépe.	— poivre.

von dem Hospodar der Moldau Demeter Kantemir (1673—1723), erschienen im lateinischen Gewande. Die neuere daco-romänische Literatur besteht, wenn wir die Gattung des nationalen Volkslieds abrechnen, hauptsächlich aus Uebersetzungen und Bearbeitungen italischer, französischer, deutscher und englischer Dichtungen. Doch haben die begabteren der jüngeren daco-romänischen Poeten und Literaten angefangen, sich mehr der originalen Production zu befleißen. So der Odendichter Georg von Assaky, der äußerst populäre Volksliederdichter K. A. Rossetti, der Fabulist und Didaktiker G. Alexandrescu, die Lyriker K. Negri und Sion, der Humorist K. Negruzzi und der Satiriker Basil Alexandri, von welchem wir auch ein Buch über „Romänische Volkspoesie“ (1857) besitzen.

Drittes Buch.

Die germanischen Länder:

1) England (Irland, Schottland) und Nordamerika; 2) Deutschland; 3) Die Niederlande; 4) Skandinavien: Dänemark, Schweden und Norwegen.



Erstes Kapitel.

England (Irland, Schottland) und Nordamerika[1].

Verwickelter noch als der sprachliche Prozeß, dessen Resultate die romanischen Idiome Südeuropa's sind, war der, aus welchem die englische Sprache hervorging. Von der ältesten Zeit an waren die großbritannischen Inseln, insbesondere das eigentliche England, der Schauplatz geräuschvoller Wanderungs- und Eroberungszüge. Die alte englische Geschichte ist die Geschichte einer fortgesetzten Invasion, durch welche auch die buntscheckige Entwicklung der englischen Sprache bestimmt wurde. Als die Römer das von keltischen Stämmen bewohnte Land erobert hatten,

[1]) Warton: History of English poetry, 1775—81 (leider nur vom 11. bis 16. Jahrhundert reichend und bis auf den heutigen Tag ohne würdige Fortsetzung geblieben). Johnson: Lives of the most eminent English poets, 1779—83. D'Israeli: Curiosities of literature (manchen seltenen Baustein zur engl. Literargeschichte bietend). Collier: Hist. of English dramatic poetry, 1831 fg. (ein mustergültiges Werk). Cunningham: Hist. of English literature from Johnson to Scott, 1833. Chambers: Hist. of the English language and literature, 1835. Chambers: Cyclopaedia of Engl. literature, a history critical and biographical of British autors from the earlist to the present times, 1844. Hazlitt: Literary remains, 1836. Tuckerman: Thoughts on the poets, 1845 (deutsch von E. Müller). Cary: Lives of English poets, 1846. Craik: Sketches of the hist. of literature, 1844—45. Thackeray: English humorists, 1854. Spalding: Hist. of English literature, 1854 (deutsch 1854, in Betreff der älteren Perioden der engl. Literatur recht brauchbar, in Betreff der neueren und neuesten Phasen derselben aber ganz unzulänglich, weil ohne Autopsie und von bornirten Gesichtspunkten ausgehend). Shaw: Outlines of English literature, 1849. Campbell: Specimens of the british poets, 1819 (welcher vortrefflichen Anthologie ein gehaltvoller Essay on the English poetry voransteht). Talvj: Versuch einer Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen, 1840 (S. 473—611). Ellissen: Polyglotte der europ. Poesie, 1846 (S. 10—54). Fiedler: Geschichte der volksthüml. schottischen Liederdichtung, 1846. Nolte, Ideler und Ascher: Handb. d. engl. Sprache und Literatur, 1793—1853. Herrig: Handb. d. engl. Nationalliteratur von Chaucer bis auf die jetzige Zeit, 1850. Herrig: Handbuch d. nordamerikanischen Nationalliteratur, 1854. Boltz und Franz: Handb. d. engl. Literatur, 1852. Behnsch: Geschichte der engl. Sprache und Literatur bis zur Einführung der Buchdruckerkunst, 1853. Scherr: Geschichte der engl. Literatur, 1854. Büchner: Geschichte der engl. Poesie, 1855. Hettner: Literaturgeschichte d. 18. Jahrhunderts, 1856, Bd. I. Gätschenberger: Gesch. der englischen Literatur, 1859 fg. Vgl. auch die versch. Jahrgänge der verschiedenen literarisch-kritischen Reviews Englands, sowie Lehmann's Magazin für d. Literatur d. Auslands, Pfitzer's Blätter zur Kunde d. Lit. d. Auslands, Herrigs und Viehoff's Archiv für d. Studium neuerer Sprachen und Literaturen. Auf Monographisches wird bei Gelegenheit verwiesen werden.

gingen sicherlich viele Worte und Wortfügungen aus der Sprache der Eroberer in die der Unterjochten über. Dann kamen die Angelsachsen und drückten, wie dem englischen Wesen überhaupt, so auch der Sprache ein unvertilgbares germanisches Gepräge auf, welchem die dänische Invasion bei der nahen Stammverwandtschaft beider Völker keineswegs großen Abbruch that, obwohl auch die Dänen ihren Beitrag zu dem Sprachschatz Englands lieferten. Endlich entschieden die Normannen, als die vierte Nation, welche Englands Boden erobernd betrat, durch den Sieg, den sie 1066 bei Hastings über den letzten Sachsenkönig Harald erfochten, das Schicksal des Landes, welches von da ab erst recht in die Geschichte der mittelalterlichen Welt eintrat, indem es schon durch das enge Verhältniß, in welchem seine Beherrscher zu der Normandie standen, aus seiner insularischen Abgeschiedenheit heraus und dem Continent näher gerückt wurde. Das Ab- und Zuströmen verschiedener Völkerstämme in Britannien hatte jetzt ein Ende. Die Völkerschaften, welche nach einander im Lande sich niedergelassen, consolidirten sich nach vollendeter Gährung zu einer Nation, und sobald sich der Wirrwarr keltischer, lateinischer, angelsächsischer, dänischer und nordfranzösischer Sprachelemente zu verschmelzen, sich bei- und unterzuordnen und zur englischen Schriftsprache zu klären begann, zeigten sich bereits auch die Anfänge einer englischen Nationalliteratur.

Die englische Literatur ist, einzelne Perioden der Nachahmung ausländischer Muster abgerechnet, durchaus national. Sie ist ein gesundes, aus dem Mark des Volkes hervorgesproßtes Gewächs. Ihr Grundcharakter ist der germanische, denn das angelsächsische Element war kräftig genug, den Einflüssen der normännischen Invasion Bezugs der Sprache und Sitte nicht zu erliegen, während ihm die allmälige Beimischung des leichteren französischen Blutes hinwiederum seine Starrheit und Plumpheit nahm. Und wie sich die Stammeseigenthümlichkeiten der Kelten, Angelsachsen, Dänen und Normannen in Britannien zu einer tüchtigen Nationalität verschmolzen, so schlossen sich auch die poetischen Grundanschauungen dieser Volksstämme zu jenem soliden Grundstock der englischen Literatur zusammen, zu jener Balladenpoesie, die in ihrer Volksmäßigkeit, Kraft und Naivetät viele Aehnlichkeit mit der spanischen Romanzendichtung hat und hier, wie dort, als steter Grundton die dichterische Aeußerung der Nation begleitet, nur von Zeit zu Zeit vor der anmaßlichen Nachahmung antiker und ausländischer Vorbilder in den Hintergrund tritt, um dann abermals mit verstärkter Gewalt hervorzubrechen, sobald die poetische Production ihren naturgemäßen Entwicklungsgang wieder aufnimmt. Zwischen der spanischen und englischen Literatur ergibt sich auch die weitere Parallele, daß die eine wie die andere ein echtes Nationaltheater besitzt und daß sich mit der Naturwüchsigkeit und dem Reichthum ihrer dramatischen Repertorien keine Bühne der modernen Welt auch nur annähernd messen darf. Die glückliche Mischung verschiedener Nationalitäten, welche in der höhern Einheit des englischen Volkscharakters aufgegangen, tritt in dieser Literatur überall zu Tage. Das normännische und sächsische Element wiegen vor. Jenes verlieh der englischen Poesie die bewegliche Phantasie und gestaltende Kraft, dieses den universellen Blick, den gediegenen Ernst, die germanische Gemüthstiefe und Gefühlsinnigkeit, aus welcher jener kostbare Humor entsprungen, der die Literatur Englands von ihren Anfängen an bis auf den heutigen Tag vor anderen Literaturen so charakteristisch ausgezeichnet hat.

Man theilt die Geschichte der englischen Literatur gewöhnlich in drei Perioden ein. Die erste derselben reicht von den ältesten Zeiten bis in den Anfang des 16ten Jahrhunderts. Die zweite umfaßt den Zeitraum von der Mitte des 16ten bis zur Mitte des 17ten Jahrhunderts. Die dritte beginnt mit der Rückkehr der Stuarts auf den englischen Thron. Ich finde es jedoch passend, von dieser

Eintheilung einigermaßen abzuweichen, indem ich die dritte Periode gegen Ausgang des 18ten Jahrhunderts abschließe und den Zeitraum von dem Auftreten Burns' an bis auf die Gegenwart herab als eine vierte Periode den drei früheren hinzufüge.

Erste Periode.

Bevor wir von den Anfängen der englischen Nationalliteratur erzählen, müssen wir kurzen Bericht erstatten über die Volkspoesie, deren Spuren die verschiedenen alten Völkerfamilien, aus denen die englische Nation zusammenwuchs, in Großbritannien hinterlassen haben.

Die keltischen Volksstämme, welche Albion (kelt. Name, der Bergufer bedeutet) zuerst von Gallien aus bevölkerten, wurden lange vor der römischen Eroberung durch die ihnen vom Festland nachfolgenden Kymren zum Theil nach Irland, zum Theil in das nördliche Schottland (Hochland) verdrängt. Dort nannten sie sich Iren (Eire, Erin = Westland, Irland), hier, wie die alten Kelten, Gälen. In den beiden genannten Landestheilen der britischen Inseln erhielt sich das keltische Wesen und die keltische Sprache, weil dahin die Römer gar nicht, Sachsen und Normänner aber zu spät vordrangen, um ihr Idiom und ihre Sitten den Unterjochten mit Erfolg aufdrängen zu können. Bei den keltischen Völkerschaften, deren Ueberbleibsel die Iren und Gälen sind, waren die mit dem Druidenthum zusammenhängenden Barden (hergel. von dem altnordischen Worte bardhi, Schild) die Träger der geistigen Kultur, halbpriesterliche Sänger, welche mit den Propheten der Hebräer verglichen werden können. Sie bildeten eine eigene Innung oder einen Orden, als dessen Stifter der mythische Merlin genannt wird[1]). Bruchstücke ihrer Gesänge haben sich durch mündliche Ueberlieferung bis heutzutage unter den Abkömmlingen ihres Volkes erhalten und eine Sammlung solcher Bruchstücke wurde mit Berücksichtigung weit späterer irischer Volkslieder in einer bis zur Unkenntlichkeit getriebenen Verfälschung, Erweiterung und Bearbeitung der Lesewelt des 18ten Jahrhunderts durch den schottischen Gelehrten Macpherson (1738 bis 1796) als die Sammlung der wiederaufgefundenen Gesänge des alten keltischen Barden Ossian (irisch Oissin oder Oisein) geboten, welchen die irische Volkssage als einen Sohn des Königs Finn (Fingal) bezeichnet. Dieser Macpherson'sche Ossian[2]) erregte bekanntlich seiner Zeit ungeheures Aufsehen und Göthe hat im Werther den tiefen Eindruck geschildert, welche diese melancholische Nebelpoesie auf die Gemüther seiner Zeitgenossen hervorbrachte. Die übertriebene Bewunderung, welche anfänglich kein Bedenken getragen, den Ossian dem Homer gleichzustellen, ja sogar vorzuziehen, wich einer ebenso übertriebenen Geringschätzung, als eine gründliche Kritik, deren Resultate unsere Talvj scharf gezogen[3]), die Unechtheit von Macpherson's Werk darlegte. Ganz richtig hat Ellissen bemerkt, die

---

[1]) Vgl. San Marte (Schulz), Die Sagen von Merlin, 1853. Ueber das Bardenwesen: Walter, das alte Wales, 1860.

[2]) Deutsch von Denis, Ahlwardt, Böttger (1847). Die Heldengesänge größeren und kleineren Umfangs, welche er enthält, sind folgende: Komala — Karrikthura — Karthon — Oina-Morul — Kolnadona — Kroma — Oithona — Kathloda — Kalthon und Kolmal — der Krieg mit Karos — Kathlin — Sulmalla — der Krieg von Inisthona — Lieder von Selma — die Schlacht von Lora — der Tod Kuchullins — Konlath und Kuthona — Berrathon — Lathmon — Darthula — Fingal — Temora.

[3]) Die Unechtheit der Lieder Ossian's, von Talvj, 1840. Schon die Dissert. on Ossians poems (1804) von Malcolm Laing konnte über die Unechtheit Ossians keinen Zweifel mehr übrig lassen.

Dichtungen eines geborenen Gälen — denn das war Macpherson und sein Ossian nach W. Scotts Ueberzeugung durchaus gälisch gedacht — verlören in den Augen keines Unbefangenen dadurch an Werth, daß sie einem zwar später geborenen, dabei aber echtpoetischen und mit der Milch des classischen Alterthums genährten Geiste entsprangen. Der Macpherson'sche Ossian wird immer eine bedeutsame Erscheinung bleiben und seine epische Elegik — denn anders weiß ich seinen Inhalt nicht zu bezeichnen — wird nie aufhören, sanfte, zur Schwermuth geneigte Herzen zu erquicken. Fortlage hat (Gesch. d. Poesie S. 220—227) in seiner Analyse Ossian's treffend und schön nachgewiesen, worin die Gewalt dieser Dichtungen auf das Gemüth besteht. „Sowie wir, heißt es dort, in einer feuchten und kalten Atmosphäre, sind wir nur gegen ihre schädlichen Einflüsse geschützt, unsere innere reagirende Lebenswärme doppelt wirksam und heilsam empfinden, so empfindet sich auch in dem kalten und unsanften Elemente der unfruchtbaren Befehdungen kleiner Fürsten, welche Ossians Gesängen den Stoff geben, doppelt die zarte und feine Empfindung der edlen Herzen, welche in diesen Kämpfen unter den Panzern versteckt waren. Die Klage um die vergangene Zeit der Stärke und des Ruhms umzieht diese Lieder mit dem Schimmer eines melancholischen Abendroths, worin sich Alles, was noch unser Gemüth beleidigen könnte, mit zauberhaftem Glanze rändert und verklärt und uns mit dem Bilde eines fernen, langsam in rothem Nebel untersinkenden Heldenthums berauscht." Es ist die Gewalt der sanften und zugleich überschwänglichen Gefühle, es ist die Macht der weichen und zugleich ungeheuren Phantasiegestalten, womit Ossian zaubert. Seine sanfte Melancholie stammt nicht aus Contemplation und Verachtung des Irdischen, sondern gründet sich auf die untergegangene Glorie glanzvoller Jugendlust und hebt sich daher auch mitunter aus ihrer klagenden Dumpfheit zu schlagender Gewalt der Empfindung. Und namentlich dann, wann seine Klage am höchsten steigt, wann ihn die Geister der gefallenen Helden besuchen und um Ruhm anflehen, wann er sich hinsehnt in den Kreis seiner alten Freunde, in die neblige Halle Lochlins, dann umwehen uns seine Worte wie rothe Flammen, und wie weiche Flöten, welche die ganze Seele schmelzen, fließen sie dahin. — Proben von echten alten irischen Volksballaden und Bardenliedern finden sich in Walker's „Historical memoirs of the Irish Bards" und in der Miß Brooke „Reliques of Irish poetry". Das bedeutendste dieser Ueberbleibsel ist die Ballade von König Finn's Jagd (Laoi na seilge[1]). Als einer der letzten und beliebtesten keltischen Volksdichter wird der blinde Ire Turlough O'Karolan (1670—1738) genannt. Unter den Gälen in Hochschottland scheint sich jedoch die dichterische Productionskraft länger erhalten zu haben, als in Irland, denn es hat sich daselbst noch später ein gälischer Volksdichter, Robert Mackay (genannt der braune Rob, 1714 bis 1778) bekannt und berühmt gemacht.

Die aus Belgien nach Britannien hinübergezogenen Kymren veranlaßten bekanntlich die angelsächsische Invasion, indem sie, nach dem Abzuge der Römer unfähig, die wilden Nordbriten (Pikten und Skoten) von ihrem Gebiete abzuwehren, unter ihrem gemeinsamen Häuptling Vortigern die Sachsen zum Beistande herbeiriefen. Diese landeten im Jahre 449 in Britannien, geführt von Hengist und Horsa, trieben die Nordbriten zurück, geriethen aber bald mit ihren kymrischen Bundesgenossen in blutige Conflicte und drängten dieselben an die Westküste Englands, nach Wales und Cornwallis, wo sie ihre Unabhängigkeit gegen Sachsen und Normannen behaupteten, bis sie endlich von König Eduard I. unterworfen wurden. Die Regierung des Königs Artus oder Arthur in Cardigan lebte als Glanzpunkt der Geschichte der wallisischen Kymren in den Liedern

[1]) Original und Verdeutschung s. b. Ellissen, I, 18 ff.

ihrer Barden fort. Die Person dieses Fürsten, der ja bekanntlich der Romantik des Mittelalters, auch der deutschen, zu einer Art Mittelpunkt diente, ist aber in einen solchen Nebel der Mythe und Sage eingehüllt, daß ein historischer Kern kaum gefunden werden kann[1]). Der Schatz von wallisischer Bardenpoesie ist reich und es sind noch sehr viele Gesänge vorhanden, deren Entstehung unzweifelhaft weit in die Zeit der Unabhängigkeit der Walliser hinaufreicht. Ein glühender Patriotismus, ein energisches Nationalgefühl, verbunden, besonders in den aus späterer Zeit stammenden, mit der herben Klage über den Verlust der Freiheit und Selbstständigkeit, durchweht diese Lieder, welche zuletzt nur noch das verzweifelnde Thema variirten: „Kein Ort, wo nicht sicher das finstere Verderben uns droht! Kein Rath, kein Ausweg ist da als der rettende Tod!“ Unter den kymrischen Barden sind die gefeiertsten Aneurin, Myrddin Wyllt (Merlin der Wilde), Taliesin, Llywarch Hên und Cadwallon aus dem 6ten und 7ten Jahrhundert, Meilyr, Gwalchmai, Cynddelw und Owain Cyveiliawg aus dem 12ten, Llywarch ab Llywelyn, Einiawn ab Gwalchmai, Dafydd Benvras, Einiawn ab Gwgawn, Llygad Gwr und Gruffud ab yr Ynad Coch aus dem 13ten, Gwilym Ddu und Hywel ab Einiawn aus dem 14ten Jahrhundert. Der berühmteste von den spätern, d. h. nach der Unterjochung der Wallifer singenden Barden ist Dafydd ab Gwilym, dessen Harfe von Melodieen der Liebe klang. Weiterhin artete das Bardenwesen immer mehr in Bierfiedelei und Bänkelsängerei aus. Reiche Sammlungen wallisischer Bardengesänge bis zum 14ten Jahrhundert herab finden sich in der von O. Jones, E. Williams und W. Owen herausgegebenen Myvyrian Archaiology (Lond. 1801) und in E. Evans Specimens of the ancient Welsh poetry (Lond. 1764). Die Einleitungen und Noten dieser Bücher verschaffen zugleich die gründlichste Einsicht in das Bardenwesen. Alte wallisische Dichtungen in Prosa, und zwar meist aus den Sagen von Artus und seiner Tafelrunde geschöpfte, enthalten die Hên Chwedlau (alte Geschichten) und die Mabinogion (Jugendunterhaltungen), unter welchem letztern Titel Lady Charlotte Guest einige derselben mit beigefügter englischer Uebersetzung veröffentlicht hat.

Die Angelsachsen hinterließen in England Sprachdenkmale, welche beweisen, daß dieser germanische Stamm, obgleich im Zustand großer Rohheit in Britannien angekommen, daselbst mit seiner Seßhaftwerdung auch die Künste des Friedens zu betreiben angefangen habe. Die Sachsen hatten nachweislich schon in frühester Zeit ihre Skopas, Leodhyrta und Glee-men (Harfner, Dichter und Singleute), in deren Reihen wir später sogar den großen König Alfred finden. Grundton der angelsächsischen Liederkunst ist die Tonart der skandinavisch-germanischen Skaldenpoesie. Für das älteste aller angelsächsischen Gedichte gilt ein von dem Mönch Caedmon (st. 630) verfaßter Lobgesang auf Gott. Demselben Caedmon wird die dichterische Bearbeitung mehrerer Stücke des alten Testaments wie des neutestamentlichen Mythus von der Ueberwältigung der Hölle durch Christus zugeschrieben, wobei man sich hauptsächlich auf das Zeugniß des alten angelsächsischen Kirchenhistorikers Beda (673—735, Hist. eccl. gentis Angl.) stützt, welcher von Caedmon spricht als von einem frater divina gratia specialiter insignis, quia carmina religioni et pietati apta facere solebat[2]). Ein anderes Ueberbleibsel biblisch-epischer Poesie der Angelsachsen ist das Bruchstück von „Judith und Holofernes“. Später wurden Heiligenlegenden gedichtet, wie im 10ten und 11ten Jahrhundert durch den Abt Cynewulf. Auch weltliche Lieder angelsäch-

---

[1]) Vgl. die verdienstvolle Untersuchung von San-Marte: Die Arthur-Sage, 1842.

[2]) Caedmons, des Angelsachsen, biblische Dichtungen, herausgegeb. von K. W. Bouterwek, 1849.

fischer Skalden sind uns überliefert worden und zwar lyrische und epische. Der letzteren eines ist das bedeutendste angelsächsische Sprachdenkmal überhaupt. Es ist das Lied von Beowulf[1]), das älteste germanische Heldengedicht, welches uns ein deutliches Bild gibt von dem Uebergang uraltnordischer Mythen in die Heldensage der germanischen Nation, sowie von dem granitharten Kampfgewühle und Heldenleben der skandinavischen Urzeiten (The Anglo-Saxon Poem of Beowulf, ed. by Kemble, 1833).

Zu diesen stahlscharfen Eddaklängen, wie sie durch die Angelsachsen und später durch die dänischen Seekönige auf ihren Raub- und Eroberungsfahrten nach Britannien gebracht worden, gesellten die Normannen ihre von dem Geiste französischen Ritterthums und seiner Traditionen durchzogenen Minstrellieder, welche im Grunde nichts dem Norden Fremdartiges enthielten, da sie ja von einem ursprünglich nordischen, im Süden nur umgebildeten Volke herrührten. Der Name Minstrel, welcher in England unter der Herrschaft der Normannen bald die allgemein gäng und gebe Bezeichnung für Harfner und Dichter wurde, war mit den Eroberern aus Frankreich herübergekommen. Die Minstrels traten an die Stelle der altbritischen Barden und der angelsächsisch-dänischen Skalden und wurden die Bewahrer der alten Heldensagen und die Verherrlicher und Verbreiter ritterlicher Thaten. Sie wurden auch, wie nicht minder die in der Stille der Klosterzellen dichtenden Mönche, die Anbahner und Beförderer der allmälig sich vollbringenden Mischung der angelsächsischen und der französischen Sprache zur englischen, deren früheste großartig nationale That die wundervolle englisch-schottische Volksballaden-Dichtung (Minstrelsy) ist, deren Schätze zuerst Percy, dann Andere sammelten und die den Deutschen durch Herder und seine Nachfolger auf dem Gebiet der Weltliteratur vermittelt wurden[2]). Frisch, naiv und kernhaft bricht diese Epik, deren Schauplatz insbesondere das Jahrhunderte hindurch von abenteuerlichen Kämpfen erfüllte Gränzland zwischen England und Schottland ist[3]), aus dem Volksherzen hervor. Auf einem meist düstern Hintergrund erhebt sich die klare Schilderung dieser Balladen. Mit dramatischer Anschaulichkeit und Lebendigkeit stellen sich Personen und Ereignisse vor unsere Augen. Durch das Hinzutreten geheimnißvoller überirdischer Wesen, in welchen dämonische Naturmächte verkörpert erscheinen, erhält Scene und Handlung einen Reiz mehr. Unübertrefflich ist das Gewühl des Kampfes vergegenwärtigt, wie in der berühmten Ballade von der Chevy-Jagd (Chevy Chase) und zahlreichen anderen. Der Humor kommt herbei und schüttelt schelmisch seine Schellenkappe, wie in mehreren Balladen von dem romantischen Freibeuter Robin Hood, in der Ballade von Hans Gerstenkorn und in der Beichte der Königin Eleonore. Auch die zartesten Saiten des Menschenherzens werden angeschlagen, die Liebe pflückt ihre Rosen mitten zwischen blutgetränkten Schlachtfeldern und nie ward ein rührenderes Klagelied ersonnen als die „Klage der Gränzerwittwe.“

---

1) Beowulf, stabreimend und mit Einleitung übersetzt von L. Ettmüller, 1840. Beowulf, neuhochd. von K. Simrock, 1859. In seinem „Handbuch der deutschen Literaturgeschichte“ gibt Ettmüller (120—153) eine ausführliche Erörterung über die Denkmale der angelsächsischen Literatur.

2) Reliques of ancient engl. poetry by Percy, Lond. 1765, 1807 and 1839. Herder's, Talvj's und Anderer Verdeutschungen sind bekannt. Altengl. und altschott. Dichtungen der Percy'schen Sammlung, übers. v. Marées, 1857. Vgl. auch Wolff's „Hausschatz der Volkspoesie“ S. 199—232.

3) Scott, Minstrelsy of the scottish border, 1802—3.

Die Kunstpoesie der ersten Periode englischer Literatur unterlag durchaus dem Einfluß antiker und moderner ausländischer Muster. Die Romantik der nordfranzösischen Trouvères einerseits und die italischer Dichter andererseits wurde mit größerem oder geringerem Streben nach Selbstständigkeit, oft aber auch sklavisch nachgebildet und nachgeahmt. Der echtnationale Ton der englischen Poesie sollte erst in der zweiten Periode, dann aber auch kraftvoll und herrlich hervortreten.

Die Normannen hatten ihre Trouvères mit nach England gebracht, welche unter den ersten normännischen Königen im nordfranzösischen Idiom zu dichten fortfuhren. Indessen übertrug schon 1185 der Geistliche Leyamon den Brut d'Angleterre des Richard Wace in die angelsächsische Sprache, welche jetzt bereits mit der normännischen zur englischen sich zu amalgamiren angefangen hatte. Auf dieses Werk ist basirt die Reimchronik von England (Chronicle of England), welche Robert von Gloucester um 1280 dichtete. Schon viel entschiedener erscheint das Altenglische aus dem Französischen herausgeschält in dem ersten einigermaßen bedeutenderen Werke der englischen Kunstpoesie, in der Vision of Pierce Ploughman, einem mystisch-satirischen Gedicht, welches die Wüstheit des Klosterlebens derb geißelt. Es besteht aus 14,696 Halbversen ohne Reim, aber mit Assonanzen, und ist wahrscheinlich von dem Mönch William Langland um 1370 verfaßt worden. Von ähnlichem Schlage ist ein allegorisch-moralisches Gedicht von John Gower (1323—1408), dessen erster Theil in französischen, dessen zweiter in lateinischen, dessen dritter allein noch erhaltener Theil (Confessio amantis) in englischen Versen geschrieben ward. Von poetischem Werth ist gar keine Rede, wohl aber von literarhistorischem, denn Gower ist der unmittelbare Vorgänger von Chaucer, den man mit Recht den Vater der englischen Literatur nennt, schon darum, weil er der englischen Sprache als Autor zuerst einen bestimmten Charakter verlieh und sie durch diesen Charakter befähigte, allmälig sowohl die höhere Umgangssprache an der Stelle der französischen als auch die mit dem Latein wenigstens gleichberechtigte Schrift- und Gerichtssprache zu werden.

Geoffrey Chaucer wurde wahrscheinlich 1328 (n. A. 1345) zu London geboren und erhielt zu Cambridge und Oxford seine Bildung, die er auf Reisen durch Frankreich und die Niederlande vervollständigte. Als Page kam er an den Hof Eduards III., zeichnete sich durch Gelehrsamkeit und staatsmännisches Talent aus, verheiratete sich 1360 mit einer Niederländerin aus vornehmem Geschlecht, wurde als diplomatischer Agent in Italien verwendet, kam bei Hofe sehr in Gunst, die er aber unter Richard II. einbüßte, weil er sich, wie sein Gönner, der Herzog von Lancaster, der Lehre Wiklifs zuneigte, mußte die Flucht ergreifen, um der Einkerkerung zu entgehen, kehrte heimlich aus Frankreich zurück, ward ergriffen und erkaufte seine Freilassung wahrscheinlich durch Geständnisse gegen die Wikliften, zog sich hierauf mit sich selbst und der Welt unzufrieden auf sein Landgut Woodstock zurück, wo er, durch die ihm später wieder aufgehende Sonne der Hofgunst nicht mehr verlockt, in stiller Zurückgezogenheit seinen poetischen Arbeiten lebte und im Jahre 1400 hochberühmt starb. Wenn ihn noch einer der neuesten englischen Literatoren (Craik) den Homer Englands nennt, so ist das freilich cum grano salis zu nehmen. Chaucer ist kein originaler Dichter, sondern ein nachahmender, und sein Verdienst ein mehr technisches als schöpferisches. Eines seiner Hauptwerke, The romaunt of the rose, ist geradezu nur eine englische Version des berühmten altfranzösischen Romans von der Rose. Auch seine übrigen größeren und kleineren Gedichte (Troilus and Cressida, Legend of good woman, House of fame, Astrolabe, etc.) sind mehr oder weniger Nachbildungen der Alten und der Italiener, besonders Ovids und Boccaccio's. Des Letztern Decamerone hat wohl auch Chaucer die Grundidee zu dem Werke gegeben, auf welchem

sein Ruhm als Dichter überhaupt und als englischer Dichter insbesondere fußt. Es sind dieß die Canterbury-Erzählungen (the Canterbury Tales, deutsch, aber unvollständig, von Kannegießer 1829 und von Fiedler 1844), geschrieben in dem sogenannten heroischen Versmaß, welches Chaucer nach italischen und französischen Mustern zuerst in die englische Poesie einführte und das fast durchgehends aus zehnsylbigen gereimten Jamben besteht, mit welchen jedoch Prosa abwechselt. Die Motivirung dieser Reihe von Erzählungen ist sehr hübsch erdacht und hat vor dem Rahmen, welcher die Boccazischen umgibt, unstreitig viel voraus. Eine Gesellschaft von Pilgern, welche nach Canterbury wallfahren wollen, versammelt sich in einem Wirthshaus in Southwark zu London. Die Charakterisirung der Mitglieder dieser Gesellschaft — sie besteht aus einem Ritter, einem Junker, einem wohlhabenden Landgutsbesitzer, einer Priorin mit verschiedenen Nonnen, einem Mönch, einem Laienbruder, einem Kaufmann, zwei Juristen, einem Ablaßkrämer, einem Bauer, einem Arzt, einem Koch, einem Müller, einem Schiffsmann und verschiedenen andern Pilgern und Pilgerinnen — gibt dem Dichter Gelegenheit zu einer mit satirischem Griffel entworfenen Schilderung der gesellschaftlichen Zustände jener Zeit. Diese Schilderung ist das Eigenthümlichste an dem Buch und durchweg tüchtig und interessant. Die Pilger lernen sich und den gemeinschaftlichen Zweck ihrer Reise beim Abendessen kennen und verabreden sich, die Langeweile und Beschwerlichkeit ihres Weges durch abwechselndes Erzählen von Geschichten zu vertreiben. Diese Erzählungen verbreiten sich über ein weites stoffliches Gebiet, vom orientalischen Feenmärchen bis herab zum derb burlesken Volksschwank. Die erste ist die Erzählung des Ritters, the Knights tale, deren Stoff und Behandlung Chaucer der Teseide des Boccaz entlehnte; die zweite, the Squires tale, ist die phantasievollste von allen, eine im Ton der arabischen Märchen gehaltene Zaubergeschichte. Unter den übrigen Erzählungen ernster Gattung nimmt the Clerce of Oxenfordes tale, welche die Sage von Griseldis enthält, die erste Stelle ein. Aber sicherlich sind die komischen Erzählungen, denen meist altfranzösische Fabliaux zu Grunde liegen, wie the tale of the Nonnes Priest und January and May, ferner the Millers tale, den ernsthaften weit vorzuziehen. Sie sind voll echtenglischen Humors und komischer Kraft und werden Jeden ergötzen, der gesund genug ist, um an der oft zotenhaften Naivetät einer Zeit, welche die Prüderie noch nicht kannte, keinen Anstoß zu nehmen.

Chaucer's Nachahmer Thomas Occleve (st. 1454) und John Lydgate (st. 1446?), dann die Didaktiker Richard von Hampole, George Ripley und John Norton sind kaum der Erwähnung werth. Sie stehen weit hinter den schottischen Dichtern dieser Periode zurück, welche den durch die Normannen in das Nachbarreich herübergebrachten Kunstformen einen nationalen Geist und Inhalt zu verleihen wußten. So John Barbour (st. 1396), der, nachdem schon Thomas Lermont (st. 1307) als Kunstdichter thätig gewesen, einen nicht ungelungenen Versuch machte, in seiner History of Robert Bruce, welche er in achtsylbigen Jamben schrieb, den Schotten ein selbstständiges Epos oder wenigstens eine nationale Heldenchronik zu schaffen. Ein ähnliches Werk sind die Actes and deeds of William Wallace von dem Minstrel Harry (st. um 1446), gewöhnlich der blinde Harry genannt, in welchen ein zweiter schottischer Nationalheld gefeiert wird. Im nationalen Balladenstyl dichteten der Schulmeister Robert Henrysoun (um 1495?) und der König Jakob I., von welchem außerdem noch ein größeres allegorisches Gedicht (The kings quair, Königsbuch) vorhanden ist. Der größte schottische Dichter dieser Zeit ist William Dunbar (1465—1530), Verfasser von drei allegorischen Dichtungen (The thistle and the rose, The goldin terge, The daunce), in welchen die Dürre allegorischer Abstraction oft

hinter glücklicher Naturschilderung verschwindet und aus den phantastischen Redeblumen auch der satirische Dorn, besonders in dem „Tanz,“ komisch wirksam hervorragt.

Zweite Periode.

Mit dem 16. Jahrhundert beginnt die weltgeschichtliche Bedeutung Englands. Der lange und blutige Bürgerkrieg zwischen der rothen und der weißen Rose, d. h. zwischen den Dynastieen Lancaster und York, hatte die Kraft des mittelalterlichen Feudalismus in England gebrochen und das gährende Leben und Treiben, welches durch die antipäpstlichen Launen des brutalen Wüstlings und Frauenmörders Heinrich VIII. angeregt wurde, half auf den Trümmern des feudalen Staates die Grundlagen der jetzigen Verfassung legen. Die Despotie der „blutigen“ Maria vermochte den Gang der staatlichen und kirchlichen Entwicklung nicht lange aufzuhalten und unter Elisabeths kluger und glücklicher Regierung fanden die Gegensätze zwischen Katholicismus und Protestantismus in der englischen Episcopalkirche ihre einstweilige Vermittlung. Mit der Ruhe im Innern wuchs die Macht und der Glanz nach außen. Ueberseeische Entdeckungen und Eroberungen (besonders durch Francis Drake und den genialen, auch als Dichter und Geschichtsschreiber bekannten Walter Raleigh, 1552—1618), die festere Begründung der englischen Herrschaft in Irland und des englischen Einflusses in Schottland, vor Allem die folgenschwere Erschütterung der spanischen Weltmacht durch Vernichtung der unüberwindlichen Armada Philipps II. — wie mußte hiedurch die Nationalkraft erhöht und gestählt, der Nationalstolz genährt, der Rang Englands unter den Nationen erhöht werden! Rechnet man hiezu noch die Mannhaftigkeit einer auf blühenden Ackerbau gestützten Landbevölkerung, die emsige Industrie und den kühn aufstrebenden Handel eines muthvoll seine politischen Rechte verfechtenden und Schritt für Schritt erweiternden Bürgerthums, sowie die Anregungen eines phantasievollen, von den romantischen Traditionen des alten Volksglaubens und der alten Volkspoesie erfüllten, frischen, franken und fröhlichen Volkslebens, welches dieser Periode den charakteristischen Namen des „lustigen Alt-Englands (merry Old-England)“ gab, endlich ein höchst munteres, derb genüßliches, in den mannigfaltigsten Spielen und Aufzügen sich gefallendes und dabei keineswegs streng exclusives und etikettenhaftes Hofleben, das sich um eine in Künsten und Wissenschaften wohl bewanderte, geistvolle, den Spielen der Musen wie denen der Galanterie gleichgeneigte Königin entfaltete, so wird man zugeben müssen, daß die Vorbedingungen zu einem goldenen Zeitalter der Literatur Englands — denn so nennt man diesen Zeitraum — in Fülle vorhanden waren, um so mehr, da auch die strenge Wissenschaft in jenen Tagen, nach Zerbrechung ihrer mittelalterlich scholastischen Fesseln und nach Wiederaufnahme classisch-humanistischer Studien, angehaucht vom Geiste einer neuen Zeit, ihre Schwingen frei und kräftig zu regen begann. Wir erinnern hier nur an Thomas Morus (1480—1535), dessen Tugend selbst das Schaffot nicht zu überwältigen vermochte und welcher, in seiner Utopia (1516 [1]) das Ideal einer neuen Gesellschaftsverfassung aufstellend, die Ideen Plato's wieder aufnahm und so die Behandlung des großen sozialen Problems anticipirte, mit dessen Lösung eine spätere Zeit sich so viel zu thun machen sollte, und an Francis Bacon von Verulam (1561—1626), der in bewußtem Gegensatz gegen die Scholastik die beobachtende und experimentirende Naturforschung

[1]) Später nachgeahmt durch James Harrington (1611—1677) in seiner Oceana.

zum obersten wissenschaftlichen Prinzip machte und deßhalb nicht mit Unrecht an die Spitze der neueren Philosophie gestellt wird.

Wie diese beiden hochgestellten Staatsmänner ihre Mußestunden der philosophischen Speculation widmeten, so finden wir eine Reihenfolge hochgeborener, als Krieger und Politiker berühmter Männer jener Zeit unter den Dichtern, welche diese Periode der englischen Literatur eröffnen. Gemeinschaftlich ist fast allen die Adoption südlicher Formen, besonders Petrarkaischer, und eine weltmännische, jedoch keineswegs herzlose Glätte. So zeigt sich in seinen Gedichten Henry Howard Graf von Surrey (enthauptet 1547), eines der vielen schuldlosen Opfer Heinrichs des VIII. und einer der letzten Männer, welche den Geist des Ritterthums in seiner ganzen Reinheit und Schönheit im Leben darlegten. Er schrieb zarte lyrische Gedichte (Songs and Sonnets) und übertrug einige Stellen der Aeneis in's Englische und zwar in ungereimte fünffüßige Jamben (Blank-verse), wie sie seither in der englischen Poesie eine bedeutende Rolle spielten. Ferner in den Liedern und Balladen des Sir Thomas Wyat (1503—1542), welcher sich aber der künstelnden und witzelnden Manier der italischen Concettisten zu sehr überließ. Ein sonderbares Product ist der fragmentarisch gebliebene Mirror for Magistrates von Thomas Sackville Graf von Dorset (1530—1608), in welchem der Dichter eine mit Allegorie durchwobene Galerie tragischer Gemälde aus der Geschichte Englands liefern wollte. Den Schäferroman Südeuropa's verpflanzte in die englische Literatur der tapfere Krieger, gewandte Diplomat und kluge Hofmann, der gebildete, wackere und liebenswürdige Mensch Philipp Sidney (geb. 1554, gest. 1586 an einer in der Schlacht bei Zütphen erhaltenen Wunde). Er schrieb, Montemayors Diana nachahmend, den Schäferroman Arkadia, welchem er, als seiner Schwester der Gräfin Pembroke zugeeignet, den Titel The Countess of Pembroke's Arcadia gab. Dem genannten Vorbilde gemäß wechseln darin Verse und Prosa, und da die letztere, obgleich mitunter sehr stelzenhaft und geschraubt, im Ganzen klar und anmuthig ist, so wurde sie für die Bildung des prosaischen Styls in England von nicht geringer Bedeutung. Seine Geliebte, die Lady Rich, verherrlichte Sidney in einem Sonettencyklus, betitelt Astrophel and Stella. Die Sidney'sche Eklogen-Poesie wurde fortgesetzt durch den Schäferkalender (the Shepherd's Calendar) von Edmund Spenser (1510? bis 1596 oder 98). Dieser Dichter versuchte indessen einen höhern Flug in seinem allegorischen Epos The Fairy Queen (die Feenkönigin, Ges. 1—5 deutsch von Schwetschke), welches er in der von ihm erfundenen und nach ihm benannten neunzeiligen jambischen Strophe (Spenserian stanza) schrieb und das ursprünglich 12 Gesänge enthielt, wovon aber 6 schon bei Lebzeiten des Dichters verloren gegangen sein sollen und seither nicht wieder aufgefunden wurden. Vorbild war Ariost, der Plan des Ganzen allegorisch, der Zweck die Verherrlichung der Königin Elisabeth. Basis des Gedichts war die Arthur-Sage. Die Feenkönigin Gloriana, die allegorische Personification des wahren Ruhms, aber zugleich sehr deutlich auf die Königin Elisabeth bezogen, hält einen feierlichen Hof. Bei dieser Gelegenheit werden Klagen über zwölf die Menschheit quälende Uebel bei ihr angebracht und sie sendet zwölf Ritter aus, dieselben abzustellen. Die zwölf Paladine sind die allegorischen Träger von zwölf Tugenden. Die Abenteuer eines jeden der Zwölfe werden je in zwölf Sagen (legends) erzählt und diese machen zusammen einen Gesang aus. Ab und zu erscheint König Arthur selbst, die Personification des Inbegriffs aller Tugenden, des Edelmuths, und ihm sollte zuletzt die Gloriana zu Theil werden. Demnach läuft das Ganze auf eine allegorische Hochzeit der ritterlichen Vollkommenheit mit dem wahren Ruhm hinaus. An sehr vielen Stellen der einzelnen Legenden entfaltet Spenser einen großen Reichthum der Phantasie und eine anziehende Schilderungsgabe. Als Ganzes jedoch — wenn

man nämlich von der Feenkönigin in ihrer jetzigen Gestalt überhaupt als von einem Ganzen reden kann — ist das Gedicht sehr ermüdend. Die symbolisirende Tendenz läßt darin kein rechtes Leben aufkommen und überall hören wir das monotone Geräusch der Prachtschleppe, welche die Allegorie hinter sich herzieht und an deren Saum die Langeweile sich geheftet hat.

In einer Specialgeschichte der englischen Literatur wären an dieser Stelle eine Menge Lyriker, Schäferdichter, Satiriker und Ritterromanschreiber aus dem Zeitalter der Königin Elisabeth anzuführen. Da jedoch unsere Absicht keine so weitgreifende ist, so begnügen wir uns, hier noch aufzuzeichnen den schon oben genannten trefflichen Liederdichter Walter Raleigh, den fruchtbaren und talentvollen Fortsetzer der Manier Spensers Michael Drayton (1563—1621, „Nimphidia the court of fairy"), den witzigen Spötter Thomas Nash (1564—1601), den derb humoristischen Volksdichter John Taylor (1580—1654), die Satiriker und Sittenmaler John Donne (1573—1631) und Joseph Hall (1574 bis 1656), endlich den etwas älteren Schotten David Lindsay (st. 1567?), welcher in der allegorisch-satirischen Manier seines Landsmanns Dunbar dichtete (The dream und The monarchie). Im Ganzen genommen gehören die Bestrebungen sämmtlicher bisher genannter Dichter dieser Periode der nachahmenden Gelehrsamkeit an. Manier, Form, oft sogar den Gehalt lieferten die im Original und in Uebersetzungen bekannt gewordenen Dichter des Alterthums und die Schätze der südlichen Literaturen. Den gelehrten Charakter dieser Dichterwerke verräth schon die vorwiegende Geltung der Allegorie, die in John Lily's (1553 bis 1600) wunderlichst verschrobenem Roman Euphues (1590) zu jenem mythologisch gelehrten Krimskrams, jener wortspielerischen Witzhascherei und jener verdrehten und gezierten Sprachschnörkelei sich aufspreizt, welche zuletzt Hofton wurden und welche sogar in den Werken der besten Dichter dieser Zeit deutliche Spuren hinterlassen haben. Die Ansprüche dieses Zeitalters auf den Ruhm, das goldene der englischen Poesie zu heißen, müßten sich daher in unsern Augen sehr herabstimmen, wenn es nicht Größeres hervorgebracht, als das bisher Besprochene, wenn es nicht innerhalb seiner Gränzen das englische Drama zur höchsten Blüthe und Reife gebracht, wenn es uns nicht Shakspeare, den Einzigen, gegeben, wenn uns nicht an seinem Schlusse die erhabene Gestalt Milton's entgegenträte.

Das englische Drama theilt den Ursprung der modernen Bühne aus dem katholischen Cultus. Es ist von diesem Ursprung schon wiederholt in diesem Buche die Rede gewesen und braucht hier also nicht mehr davon gehandelt zu werden [1]) Die erste beglaubigte Nachricht von der Aufführung eines kirchlich-dramatischen Stückes (Mysterium) in England verlegt diese Aufführung in den Anfang des 12. Jahrhunderts. Die Mysterien führten hier den Namen Miracle-Plays (von d. lat. miraculum und dem angelf. plegan oder plegian, spielen). Für Miracle-Play kommt in der alten Volkssprache noch häufiger der Ausdruck Pageant vor, welches, wahrscheinlich aus dem griechischen πῆγμα (Gerüst) corrumpirt, ursprünglich nur die Bühne, auf welcher die geistlichen Farcen gespielt wurden, dann aber diese selbst bezeichnete. Die Engländer besitzen drei große Sammlungen alter Mirakel-Spiele („Ludi Coventriae," „Towneley-Mysteries" [2]), „Chester-Plays"). Beinahe sämmtliche dieser Stücke lassen mit Grund

---

[1]) Sehr ausführlich und einläßlich bespricht Ulrici (Shakspeare, I, 1—100) den Ursprung, die Anfänge, die Technik u. s. f. der altenglischen Bühne.

[2]) An die Besprechung dieser Sammlung hat Ebert (Jahrb. f. roman. und engl. Literatur, V,) eine sehr instructive Abhandlung über das Mysterienwesen in England geknüpft. Collier (Hist. of Engl. dram. poetry, II, 173) bringt eine Notiz bei, welche deutlich zeigt, daß die Mysterienspiele als gottesdienstliche Acte behandelt und betrachtet wurden. Unter König Heinrich IV. wurde nämlich zu Chester ein Miracle-Play von der Weltschöpfung und

vermuthen, daß sie schon außerhalb der Kirche und zu einer Zeit entstanden seien, wo das geistliche Schauspiel aus den Händen der Pfaffheit bereits in die der Laien, in die Hände der Zünfte und Innungen (Trading-Companies) übergegangen war. Eine Erweiterung der Mirakelspiele waren die Moralitäten (Moral-Plays), wie sie um die Mitte des 15. Jahrhunderts in England entstanden. Sie bewegen sich zwar vorwiegend im Kreise der christlichen Allegorie, bewerkstelligen jedoch den Uebergang des Schauspiels aus dem Gebiete des Dogma's in das der Sittlichkeit, aus dem religiösen in das ethische, und tragen demnach dazu bei, das Drama auf seinen eigentlichen Grund und Boden zu verpflanzen. Mit dem Vorschritt der Zeit schreitet auch die Zunahme des weltlichen Elements in den Moralitäten fort, das Allegorische weicht allmälig dem Menschlichen. So hat z. B. John Skelton's — er war Heinrich's VIII. Hofpoet (Poeta laureatus, welche Hofcharge seither in England stehend geblieben) — Moral-Play Magnificence zwar noch einen speciell moralischen Zweck, sucht aber die Trockenheit der Allegorie schon durch reichliche Anspielung auf Zeitereignisse wie durch volksmäßigen Witz zu beleben. Noch entschiedener stellt sich auf den Boden der Wirklichkeit und des Volkslebens die aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts stammende Moralität Hycke-Scorner, worin die Allegorie fast ganz bei Seite geschoben und der Accent auf die Darstellung des Wüstlingstreibens der Zeit Heinrich VIII. gelegt wird.

Diese Zeit der Prachtliebe und Verschwendung hob das Theaterwesen bedeutend. Seit Reichard III. war es Mode geworden, daß reiche Lords Schauspielertruppen in ihre Dienste nahmen, denn das Schauspiel nahm bald eine bestimmte Stelle unter den Zeitvertreiben vornehmer Leute ein. Auch Klöster und Prälaturen — dem Komödienwesen von den Mysterien her geneigt — luden Schauspielerbanden in ihre Mauern. König Heinrich VII. hatte bereits zwei Truppen in seinem Solde, Heinrich VIII. drei. Je mehr aber das Schauspiel zu einem unentbehrlichen Theil höfischer wie bürgerlicher Lustbarkeiten wurde, um so mehr verlor es seinen kirchlichen Charakter und um so mehr auch nahm es komische Elemente in sich auf, wozu natürlich die frische Regung eines Volkslebens, welches der mittelalterlichen Phantasterei das satirische Realitäts-Bewußtsein einer neuen Zeit entgegensetzte, nicht wenig beitrug. Diesem neuen Inhalt genügte auch die Mirakel- und Moralitäten-Form nicht mehr und daher fand der witzige Epigrammatist John Heywood, der unter Heinrich VIII. und der blutigen Maria lebte, mit seinen dramatischen Spielen, die er Interludes betitelte und welche derbkomische Scenen aus dem Volksleben darstellen und mit den Fastnachtspielen unseres Hans Sachs Aehnlichkeit haben, großen Beifall. Die Moralitäten konnten sich daneben bloß dadurch halten, daß sie der Schilderung zeitgenössischer Wirklichkeit immer mehr Raum in sich gewährten und insbesondere die Polemik für und wider den Protestantismus ausbeuteten. Hierbei verwandelte sich denn auch die allegorische Figur des Vice (Laster) immer entschiedener in die realistische Gestalt des altenglischen Volksnarren Clown. Die Heywood'schen Interludes ihrerseits entwickelten sich immer entschiedener zum eigentlichen Lustspiel, wobei antike Vorbilder nicht ohne Einfluß blieben. So in dem Ralph Royster Doyster, welches der Verfasser Nicholas Udall (st. 1557) a Comedie or Interlude nennt und welches die Liebesmißgeschicke eines Londoner Gecken schildert; so in einem weiteren Interlude, betitelt Jack Juggler, dessen Verfasser unbekannt ist; so endlich in Gammer Gurtons Needle (Frau Gurtons Nähnadel, zuerst aufgeführt 1566) von John Still, eine Posse, die ganz und gar im englischen

---

vom Weltende aufgeführt, welches eine volle Woche lang spielte. Allen Zuschauern, welche diesem ganzen Monstredrama anwohnen würden, war ein tausendjähriger Ablaß zugesichert.

Volksleben wurzelt, im echten Volkston gehalten und reich an drastischer Komik ist. Wenige Jahre zuvor (1562) war die erste regelmäßige Tragödie in England aufgeführt worden. Es ist dies die von dem schon erwähnten Lord Sackville gemeinschaftlich mit Thomas Norton verfaßte Tragedie of Gorboduc, in der zweiten Ausgabe betitelt The tragedie of Ferrex and Porrex. Das Stück enthält sehr wenig Handlung, aber desto mehr langathmige Reden, Auseinandersetzungen und Klagen. Seine Bedeutung beruht auf dem Versuch, den Begriff des Tragischen durch sonstige Zuthaten unbeeinträchtigt zur Anschauung zu bringen, und auf der Einführung des Blank-verse, dessen sich seither weitaus die meisten englischen Dramatiker bedient haben, in die Schauspieldichtung Englands.

Der Beifall, den Ferrex und Porrex gewann, ermunterte zur Nachahmung und besonders mußten sich gelehrte Leute durch das Bestreben dieser Tragödie, das englische Drama zu antikisiren, zur Nacheiferung getrieben fühlen. Früchte solchen Eifers sind The tragedie of Tancred and Gismund, verfaßt von fünf Gentlemen der Rechtsschule des Inner-Tempel und 1568 aufgeführt, dann The misfortunes of Arthur, verfaßt von Thomas Hughes und zuerst aufgeführt 1587. Das Schauspielwesen machte inzwischen sowohl in der Gunst des Hofes und des Publicums als auch in Bezug technischer Vervollkommnung bedeutende Vorschritte. Die Aufführungen hatten bisher nur auf temporären Bühnen in Kirchen und Kapellen, in Gerichtsälen und Schulstuben und in den Palästen der Großen stattgefunden. Allein schon 1576 gab es zu London ein stehendes Theater, das Black-Friars-Theater, indem die Schauspieler des Grafen Leicester einen Theil des aufgehobenen Klosters Black-Friars an sich brachten und zu ihren Zwecken einrichteten. Zugleich oder kurz nachher entstanden in anderen Stadttheilen andere Bühnen, so daß unter Elisabeth und Jakob I. siebzehn Schauspielhäuser hergestellt wurden. Wie sich von selbst versteht, war der ganze scenische Apparat zu dieser Zeit und noch lange sehr einfach [1]). Man verstand es damals noch nicht,

[1]) „Die ältesten Theater hatten anfänglich gar keine Decorationen; bewegliche Scenerie kam sogar erst nach der Restauration (der Stuarts) auf. Die ganze Verzierung der Bühne bestand in einer einfachen Teppichbekleidung, die überall stehen blieb. Ein bloßer Vorhang in einer Ecke trennte entferntere Gegenden. Ein vorgestelltes Brett mit dem Namen des Landes oder der Stadt zeigte den Ort der Handlung an, dessen Veränderung durch Aufstellung eines andern Brettes bewirkt ward. Hellblaue Teppiche von der Decke herabhängend sagten aus, daß es Tag, etwas dunklere, daß es Nacht sei. Ein Tisch mit Feder und Dinte machte aus der Bühne ein Geschäftszimmer, zwei Stühle statt des Tisches bedeuteten eine Schenkstube. Oft blieben die Schauspieler ruhig stehen, während dergleichen Zeichen weggeschafft und verändert wurden, und kamen so auf die leichteste Art von einem Orte zum andern. Selbst als man Decorationen anzuwenden anfing, wurde das Brett noch beibehalten, um anzugeben, welche Stadt, Gegend, Waldung u. s. f. gemeint sei, weil man noch nicht verschiedene Decorationen für Gegenstände derselben Gattung besaß. In der Mitte der Bühne, nicht weit vom Proscenium, war eine Art Balkon oder Altan aufgestellt, von zwei Säulen getragen, welche auf einigen breiten Stufen standen. Letztere führten zu einer inneren, kleineren Bühne hinauf, die von dem Raume unter dem vorspringenden Altan zwischen den Säulen gebildet, durch einen Vorhang verschließbar und auf die mannigfaltigste Weise benutzt wurde (sie war z. B. das Theater, auf welchem im Hamlet das Schauspiel vor König und Hof aufgeführt ward); zwei Treppen rechts und links zur Seite machten den Balkon von außen zugänglich.“ — Die theatralischen Vorstellungen bei Hofe waren freilich prunkvoller. Besonders wurde mit dem Costüme der Schauspieler großer Luxus getrieben, was auch auf der Volksbühne der Fall gewesen zu sein scheint. Fromme Leute skandalisirten sich wenigstens darüber, daß man in London zweihundert Schauspieler in Sammet und Seide stolziren sehe. — „Die Freiheiten, die sich das zuschauende Publikum nahm, entsprachen der poetischen Licenz, in der die Bühne sich darstellte und die Schauspieler meist spielten. Das Volk hielt die wohlfeilsten Plätze, das Parterre und die Galerie besetzt. Die Vornehmen gingen in die Logen, die etwas erhöht über dem Parterre unter der Galerie angebracht waren und mit der Bühne in unmittelbarer Verbindung standen. Die Herren von diesen Plätzen hatten zugleich in vielen Theatern das Recht, sich auf das Proscenium zu begeben; hier saßen sie auf Stühlen oder lagen auf Binsenmatten und rauchten ihre Pfeife, während das Volk in den Zwi-

durch Nebendinge die Hauptsache, durch theatralischen Prunk das Drama zu ruiniren, was unsere Zeit so glücklich zu Stande gebracht hat. Zur Consolidirung der Schauspielertruppen und demnach auch zur Heranbildung tüchtiger dramatischer Künstler trug die Gunst, welche das Theaterwesen bei Elisabeth und ihrem Nachfolger fand, sehr viel bei. Die Königin wie auch Jakob I. hatten bereits Hofschauspielertruppen, welchen ein jährlicher Sold ausgeworfen war und die sich mancher Privilegien erfreuten.

Freilich war auch die dramatische Muse mit Dankbezeugungen gegen die „jungfräuliche" Königin nicht karg. Die Hofkomödien, wie sie von dem bereits erwähnten John Lily geschrieben wurden, hatten geradezu den Zweck, Elisabeth zu beweihräuchern, sind aber von Wichtigkeit, weil sie in Prosa verfaßt wurden und demnach diese in die dramatische Poesie Englands einführten. Für das beste von Lily's Stücken gilt The most excellent Comedie of Alexander, Campaspe and Diogenes (1584), welche, wie George's Whetstone's um einige Jahre älteres Stück History of Promos and Cassandra (1578), einem Vermittlungsversuche zwischen dem antikisirenden Hofdrama und dem Volksschauspiel gleichsieht. Das letztere hatte in dieser Zeit von Seite der Gelehrten viele und schwere Vorwürfe zu ertragen, unter welchen die Mischung des Tragischen und Komischen und die Beliebtheit des Clown obenanstand. Allein es wahrte sein Recht nationaler Entwicklung kräftig, ließ die Kritiker keifen und harrte nur des überlegenen Genius Shakspeare's, um die höchste Stufe der Vollendung zu erreichen. Uebrigens nahmen sich gerade jetzt Dichter des Volkstheaters mit Liebe an, die neben ihrem Talent auch gelehrte Bildung besaßen. Das sind Shakspeare's eigentliche Vorläufer, zum Theil noch ältere Zeitgenossen von ihm, Dichter, welche es unternahmen, „dem englischen Volkstheater, ohne seine wesentlichen Eigenthümlichkeiten zu verwischen, die Früchte gründlicher classischer Studien zu gute kommen zu lassen, die es unternahmen, den romantischen Geist des englischen Drama's, ohne Wurzeln, Stamm und Aeste zu beschädigen, mit der Scheere ihrer feineren Bildung von seinen Auswüchsen zu befreien, seine rohen Kraftäußerungen zu mäßigen, seine Bewegungen zu regeln und mit mehr Anmuth zu umgeben, kurz, die dahinstrebten, das Volkstheater, ohne ihm seinen populären Charakter zu rauben, zu einem Theater für Gebildete zu erheben, den rohen Edelstein, ohne sein Gewicht zu vermindern, zu schleifen und in die rechte Fassung zu bringen, für den gegebenen Inhalt, ohne ihn zu verändern, die rechte Form zu finden." Solche Dramatiker waren Thomas Kyd (The Spanish Tragedie, 1599), Thomas Lodge (The wounds of civil war or Marius and Sulla, 1594), George Peele, dessen „Anklage des Paris (Arraygument of Paris)" zwar weiter Nichts ist als ein widerwärtiger Beweis von der Vergötterung, welche die Königin Elisabeth auf

schenacten sich die Zeit mit Büchern und Karten, Nüsseknacken und Aepfelessen, mit Aletrinken und Tabakrauchen vertrieb. Diese Ungebundenheit, statt Dichter und Schauspieler zu stören oder zu verletzen, erhöhte unstreitig eher die poetische Stimmung. Manches witzige Wort, manche treffende Anspielung konnte von einem geistreichen Schauspieler eingeschaltet und dadurch seine Rolle individualisirt, der darzustellende Charakter verlebendigt werden. Das Ganze hatte mehr das Ansehen eines heitern, erfrischenden und erhebenden Spiels der Phantasie, das es nun doch einmal ist und sein soll, während es unter dem drückenden Gewichte unserer streng uniformen, polizeilichen Etikette auf dieselbe Stufe mit einem steifen diplomatischen Gesellschaftscirkel herabsinkt, der, wie die Polizei, alles Andere, nur nicht poetisch sein kann. Da Bühne und Publicum nicht so schroff geschieden waren, so erschien Alles vertraulicher, familiärer; Dichter und Schauspieler kamen schon durch den äußeren Anblick zu dem wohlthuenden Gefühle einer innigen Gemeinschaft mit dem Volke, für dessen Ergötzung und Bildung sie zu wirken hatten — ein Gefühl, das unsere Dichter und Künstler wohl kaum noch kennen — während es nur von ihnen und ihren Talenten abhing, sich soweit in Respekt zu setzen, um ungebührliche Ueberschreitungen der nothwendigen Schranken zu verhüten." Ulrici, Shakspeare, 98—101.

der Bühne wohlgefällig mit sich treiben ließ, der aber in seinem dramatischen Märchen The old wife tale und in seinem King David and Bethsabe Dramen geliefert hat, die gleichsam Shakspeare'schen Märchenduft und Shakspeare'sche Liebespoesie zum Voraus ankündigen; ferner der reichbegabte, aber im Strudel der Liederlichkeit untergegangene Robert Greene (geb. zw. 1550 und 1560, gest. 1592), der auch lyrische Gedichte und Erzählungen schrieb und unter dessen dramatischen Werken (James the fourth, Alphonsus, Orlando furioso, the Pinner of Wackefield) die Geschichte des Pater Baco (Historie of frier Baco and frier Bongay, 1591, deutsch von Tieck in seiner Vorschule Shakspeare's) als ein Stück hervortritt, welchem zwar die rechte dramatische Einheit abgeht, das aber durch gelungene Charakterzeichnung, frisches und harmonisches Colorit und durch die Anmuth der komischen Partien sich höchlich auszeichnet; endlich Christopher Marlowe, eine geniale, vulkanische Natur, ein Mann der Leidenschaft in der Poesie wie im Leben, welchem eine Wunde, die er im Handgemenge von der Hand eines Nebenbuhlers empfing, 1593 ein gewaltsames Ende machte. Die ihm innewohnende Kraft und Kühnheit bewährte er schon in seinem Erstlingsstück Tamerlan (Tamburlaine the greate), dessen Erscheinen nach Collier ins Jahr 1586 fällt und von dem eine höchst wichtige sprachliche Umgestaltung des englischen Volksdrama's datirt, indem Marlowe demselben damit den Gebrauch des Blankverses vindizirte. Es ist in Marlowe ein gut Theil von der titanischen Phantasie und dem energischen Pathos des Aeschylos, aber noch weit mehr als diesem fehlt ihm Maß und Grazie, weßwegen denn auch seine gigantesken Intentionen nur allzuoft ins Ungeheuerliche und Groteske überschlagen, seine Erhabenheit in Schwulst und Bombast ausartet. Mit Vorliebe behandelt er historische Stoffe gräuelhafter Art, wie z. B. die Pariser Bluthochzeit (The Massacre at Paris), allein er wagt sich auch und nicht ohne Glück an die tiefsinnigsten Ueberlieferungen der Volkssage, wie in seiner Tragical History of the life and death of Doctor Faustus (deutsch von W. Müller und von Böttger). Am entschiedensten treten seine Vorzüge, wie nicht minder seine Fehler, hervor in den beiden, von Bülow in seiner altenglischen Schaubühne verdeutschten Stücken, der Jude von Malta (the famous Tragedie of the Jew of Malta) und Eduard II. (the troublesome raigne and lamentable death of Eduard the Second).

Auf diese Vorläufer und Wegbahner folgte Shakspeare, welcher, indem er das englische Drama zum Gipfel der Vollendung führte, zugleich der moderne Dramatiker par excellence geworden ist [1]).

---

[1]) Die Shakspeare-Literatur ist sehr umfangreich. Wir weisen nur auf das Bedeutendere hin. Shakspeare and his times by N. Drake, Lond. 1817. The life of Shakspeare by J. Payne Collier (in seiner vortrefflichen Ausgabe der Werke des Dichters, Lond. 1842 bis 1844). Von Collier ging auch die Stiftung der Shakspeare-Society aus, deren Veröffentlichungen seit 1841 für die Kenntniß Shakspeare's und seiner Zeit von großer Wichtigkeit geworden sind. Studies of Shakspeare by Ch. Knight, Lond. 1849. Shakspeare's dramatische Kunst von Hermann Ulrici (2. umgearb. Aufl. 1847). Shakspeare von G. G. Gervinus, Lpzg. 1849. Shakspeare, sein Geist und seine Werke, von E. Hülsmann, 1856. Vorlesungen über Shakspeare, seine Zeit und seine Werke, von S. Kreyßig, 1859. Die Verdienste, welche sich Lessing, Eschenburg, Wieland, Herder, Göthe, Schiller, Horn, Solger, Hegel um die Kenntniß und Würdigung Shakspeare's erworben, sind bekannt; nicht minder die Bemühungen Fr. Schlegel's und A. W. Schlegel's (Vorles. über dramat. Kunst und Lit. II, 154—311, und anderwärts), ebenso die Resultate des liebevollen Studiums, welches L. Tieck (Shakspeare's Vorschule, Lpzg. 1823 und 1829, Dichterleben u. s. f.) dem großen Briten gewidmet. Kein deutscher Literaturhistoriker oder Kritiker von irgend welcher Bedeutung hat Shakspeare unbesprochen gelassen. In der Gegenwart schrieben über ihn J. Schmidt (Gesch. d. Romantik I, 69—133). Rosenkranz, Carriere, Rötscher, Vischer u. a. m. Verdeutschungen von Shakspeare's dramatischen Werken besitzen wir mehrere, doch ist im Ganzen die von A. W. Schlegel und L. Tieck (3. Aufl. 1843)

William Shakspeare — so schreibt er in seinem Testament seinen Namen — wurde am 23. April 1564 zu Stratford am Avon in der Grafschaft Warwikshire geboren. Sein Vater John hatte sich erst als Handschuhmacher, dann als Wollhändler ein bescheidenes bürgerliches Vermögen erworben, welches aber während der Knabenjahre des Dichters wieder in Verfall kam, so daß die alte, von Rowe (Life of Shakspeare, 1709) mitgetheilte Ueberlieferung, der Vater habe seinen Sohn frühe aus der Schule nehmen müssen, damit er ihm in seinem Gewerbe beistände, nicht unmotivirt erscheint. Hieran knüpfen des Dichters Biographen gewöhnlich eine Erörterung der Streitfrage, welche sich über Shakspeare's Bildung, Gelehrsamkeit oder Nichtgelehrsamkeit schon frühe erhoben hat. Neuestens hat man endlich eingesehen, daß es im Grunde gleichgültig ist, ob er die Alten im Original oder in Uebersetzungen las; gekannt und verstanden hat er sie jedenfalls. Und wenn die Verhältnisse seines Vaterhauses auf eine ungeregelte Erziehung und lückenhafte Schulbildung schließen lassen, so braucht man andererseits nur eines seiner Werke zu lesen, um wahrzunehmen, daß es, wie Gervinus bemerkt, eben kein Wagniß mehr ist, zu sagen, Shakspeare hätte an Umfang vielfachen Wissens zu seiner Zeit nur wenige Seinesgleichen gehabt. Ueber seine Jugendgeschichte sind wir völlig im Dunkeln. Neuerdings hat man die alte Vermuthung näher begründen wollen, der zufolge Shakspeare als Knabe die berühmten Lustbarkeiten, welche Leicester im Jahre 1575 der Königin Elisabeth zu Kenilworth bereitete, gesehen und von den dabei stattgehabten theatralischen Aufzügen die ersten dramatischen Eindrücke, sowie den Antrieb zu dem später ausgeführten Entschluß, Schauspieler zu werden, empfangen hätte. Schon als achtzehnjähriger Jüngling verheiratete sich Shakspeare 1582 mit Anna Hathaway, einem Mädchen, welches sieben bis acht Jahre älter war als er. Die Geburt seiner Tochter Susanna, welche sechs Monate nach der Heirat erfolgte, erklärt dieses vorzeitige Ehebündniß. Anna hatte dem Geliebten die Rechte des Ehemanns vor der Hochzeit gestattet und es galt, einem Kind der Liebe zur Legitimität zu verhelfen. Drei Jahre später gebar die Frau dem Dichter noch Zwillinge, einen Sohn und eine Tochter. Die Umstände, unter denen seine Verheiratung erfolgte, scheinen die alten Sagen von dem wildlustigen Leben, das Shakspeare in seiner Jugend geführt, zu bestätigen. Wie wäre es auch möglich, daß ein so köstlicher, klarer Wein nicht seine Periode der Gährung gehabt haben sollte? Die Bemühungen englischer Literatoren, den großen Dichter von den Makeln seiner Jugendthorheiten weißzubrennen, muß man für das nehmen, was sie sind: Schrullen englischer Prüderie. In der Genossenschaft toller Gesellen mag Shakspeare manche Scenen der Art mitgemacht haben, wie er sie später mit gottvollem Humor in Heinrich IV. und den lustigen Weibern von Windsor schilderte. Bekannt ist die Anekdote, daß er mit seinen Gesellen im Parke des Sir Thomas Lucy von Charlecote Wild schoß und stahl, entdeckt und bestraft wurde und daß er dafür Rache nahm, indem er ein Spottgedicht an das Parkthor des Junkers heftete. Dieser, welcher auch das Vorbild für den Friedensrichter Schaal in den Windsorerinnen abgegeben, nahm die Sache nicht leicht und der Dichter mag, um sich den Verfolgungen des Junkers zu entziehen, den Entschluß gefaßt haben, seine Vaterstadt zu verlassen und nach London zu gehen. Möglicherweise kann indessen auch der Drang zur Dichtkunst und zum Schauspielwesen oder aber die Absicht, seiner bedrängten Familie durch Geltendmachung seiner Talente am geeigneten Ort eine Hülfsquelle zu eröffnen, diesen Entschluß veranlaßt haben, den er mit um so leichterem Herzen ausführte, als

---

noch immer unübertroffen. Eine musterhafte Ausgabe des Originaltexts von Shakspeare's Dramen mit sprachlichen, sachlichen und literarhistorischen Erläuterungen lieferte N. Delius, 1854 fg.

sein eheliches Leben kein glückliches war. Wie dem auch sei, im Jahre 1586 oder 1587 verließ Shakspeare Stratford, nachdem er wahrscheinlich schon hier mit Mitgliedern herumziehender Schauspielerbanden Bekanntschaft gemacht, die er bei seiner Ankunft in London wiederfand und die sein Auftreten als Schauspieler zu vermitteln im Stande waren. In einem aus dem Jahre 1589 stammenden Document findet sich Shakspeare schon als Mitglied einer Gesellschaft von Theaterunternehmern aufgeführt. Später war er Theilhaber am Globus-Theater und am Blackfriars-Theater und dieses geschäftliche Verhältniß erwies sich, verbunden mit den Honorarbezügen für seine Dramen, so lucrativ, daß Shakspeare allmälig ein wohlhabender Mann und in seiner Vaterstadt Haus- und Grundbesitzer wurde. Seine inneren und äußeren Erlebnisse während seines Aufenthalts in London haben in seinen Sonetten tiefe Spuren hinterlassen. Diese Sonette sind eine Art poetischer Memoiren, welche verrathen, daß der Dichter noch immer ein lustiger, leidenschaftlicher Gesell war. Daß er den Humor nicht allein im Dichten, sondern auch im Leben frei walten ließ, beweist folgende Anekdote, die artigste, welche über sein Londoner Leben umgeht. Sein Freund, der berühmte Schauspieler Richard Burbadge, hatte in der Rolle Richards III. eine Londoner Bürgersfrau so entzückt, daß sie ihn auf den Abend zu einem Stelldichein ladet und ihn unter dem Namen Richard III. an ihre Thüre klopfen heißt. William hat die zärtliche Bestellung belauscht und kömmt, im Besitze des Losungswortes, dem Freunde zuvor. Kaum ist Shakspeare eingetreten, so klopft Burbadge draußen, allein Jener hat indessen bei der Bestellerin die Gelegenheit sich zu Nutzen gemacht und weist den Klopfenden mit dem muntern Spott ab: William der Eroberer komme vor Richard III. Das gibt einen sehr deutlichen Wink über die Sittenzustände im lustigen Alt-England zu dieser Zeit. Es war ein üppiges, nicht selten sogar raffinirt ausschweifendes Leben und Treiben, welches in sehr vielen Bühnenstücken der Shakspeare'schen Epoche ein Spiegelbild gefunden hat, das mitunter die Bordell-, Ehebruchs- und Blutschande-Dramatik der französischen Neuromantik und der Dames-aux-Camelias-Literatur während des zweiten Kaiserreichs vorwegnahm. In Wahrheit, der fanatische Haß, womit nachmals die Puritaner das Schauspielwesen verfolgten, erscheint nicht unberechtigt, wenn man erwägt, daß nicht selten die lüderlichsten Situationen offen auf die Bühne gebracht wurden. Hat doch der Dichter Ford blutschänderische Scenen mit den üppigsten Farben ausgemalt und haben andere zeitgenössische Poeten die frechsten Ausschreitungen der Wollust dramatisirt.

Zu Shakspeare zurückzukehren, muß gesagt werden, daß er Allem nach das bunte Treiben von Merry Old-England tüchtig mitlebte. Tief bestrickt muß er von den Reizen einer Frau gewesen sein, welche er in den Sonetten 127—152 als unschön von Gestalt, aber unwiderstehlich durch Anmuth und Grazie schildert. Indessen hinderte ihn fröhlicher Lebensgenuß doch nicht, seine glorreiche Dichterlaufbahn mit jener Ausdauer zu verfolgen, welche nur sittlicher Ernst zu verleihen im Stande ist. Edle, gebildete und treue Freunde schaarten sich aufmunternd und anerkennend um ihn, vor allen der junge Lord Southampton, dessen inniges Verhältniß zu Shakspeare wie ein Fingerzeig aussieht, daß die Zeit der Geburtsaristokratie herum und die der Aristokratie des Geistes gekommen war. Die Bewunderung der Zeitgenossen stieg, je glänzender Shakspeare's Genius während seiner höchsten Blüthezeit, die ungefähr von 1597 bis 1606 dauerte, seine Schwingen regte. Schon 1598 nannte ihn Meres „den sowohl im Gebiete des Tragischen wie des Komischen bei Weitem ausgezeichnetsten unter den englischen Dichtern." In dieser Zeit stand Shakespeare als anerkannter Führer an der Spitze der national-volksthümlichen Dichterschule, gegen welche der gelehrte Ben Jonson und sein Anhang vergeblich ankämpften, in dieser Zeit dichtete er

Hamlet und Lear, den Kaufmann von Venedig und den Sommernachtstraum. Der Dichter sollte es indessen noch erleben, daß dem goldenen Zeitalter Englands unter Elisabeth, welches auf sein Leben und Dichten so sonnig befruchtend eingewirkt, unmittelbar das bleierne unter Jakob I. folgte. Dieser „geflickte Lumpenkönig" verstand es, England rasch wieder von der hohen Stufe herabzubringen, welche es unter der vorhergehenden Regierung erstiegen hatte. Er war zwar gleich seiner Vorgängerin — deren dramatische Lieblingsfigur bekanntlich der köstliche Falstaff gewesen — unserem Dichter wohlgeneigt, allein diesem konnte es, obgleich er sich in seinem Macbeth zu dem bekannten Compliment gegen den König verstand, nicht entgehen, zu welchen unglückseligen Wirrnissen die kraftlose und dennoch tyrannische Regierung des feigen, lüderlichen und ehrlosen Monarchen den Grund legen müsse. Mit gramschweren Worten wünscht er sich in einem seiner Sonette, welches in dieser Zeit gedichtet wurde, den Tod, weil Verdienst jetzt zum Bettler bestimmt sei und hohles Nichts in bunter Pracht sich aufblähe, weil Ehrenschmuck auf Knechteshaupt gehäuft, jungfräuliche Tugend frech geschändet, Hoheit ihres Herrscherthums beraubt und Kraft an lahmes Regiment vergeudet werde, weil die Kunst im Zungenbande der Gewalt schmachte und schulstolze Afterweisheit die schlichte Wahrheit meistere (Sonett 66). Kann man die Regierungszeit Jakobs I. treffender charakterisiren? Die düsteren Eindrücke, welche diese Zeit auf hochsinnige Gemüther und patriotische Herzen hervorbringen mußte, lassen sich aus Shakspeare's Dichtungen der Periode 1606—1614, Macbeth, Othello, Timon, Cymbeline, Sturm, Julius Cäsar u. s. f. deutlich herausfühlen. Die öffentlichen Zustände, von denen der französische Gesandte Beaumont schon in einem aus dem Jahre 1604 stammenden Bericht ein abschreckendes Bild entwirft, scheinen dem Dichter auch den Aufenthalt in der Hauptstadt verleidet zu haben. Er war mit seiner Heimat stets in lebhaftem Verkehr geblieben und zog sich im Jahre 1613 oder 1614 nach Stratford zurück, wo er auf seinem Gut New-Place in ländlicher Muße lebte bis zu seinem Todestag, dem 23. April 1616. Sein Grab deckte Anfangs ein einfacher Stein mit ebenso einfacher Inschrift, welche der Tradition zufolge von Shakspeare selbst herrührt. Hundert und fünfundzwanzig Jahre nach seinem Tode wurde ihm in der Westminsterabtei zu London ein nationales Denkmal errichtet. Ein sehr schönes hatte ihm sein dramaturgischer Gegner Ben Jonson gesetzt in den Commendatory verses, womit er die erste Folio-Ausgabe von Shakspeare's Werken (1623) einleitete und wo er unter Anderem sagt: „Triumphire, mein England! denn du hast Einen aufzuweisen, dem alle Bühnen Europa's huldigen müssen. Er war nicht eines Zeitalters, sondern für alle Zeit. Noch waren alle Musen (Englands) in ihrer Kindheit, als er gleich Apollo hervortrat, unser Ohr zu entzücken. Die Natur selbst war stolz auf seine Schöpfungen und freute sich, das Gewand seiner Dichtung zu tragen, das so reich gesponnen und so fein gewoben war, daß sie seitdem keinen andern Geist mehr anerkennen will. Der beißende Aristophanes, der zierliche Terenz, der witzige Plautus gefallen nicht mehr; sie liegen veraltet und verlassen, als wären sie nicht von der Familie der Natur. Und doch muß ich der Natur nicht Alles zuschreiben; auch seine Kunst muß ihr Theil behalten, denn obwohl Natur der Stoff des Poeten ist, so gibt seine Kunst doch die Form hinzu; der wahre Dichter ist ebenso sehr gebildet als geboren: und ein Solcher war Er [1]). Siehe, wie des Vaters Antlitz in seinen Nachkommen fortlebt, so erscheint

[1]) Wie bedeutsam ist dieses Zugeständniß von Seiten Ben Jonson's, dem man doch kaum Unrecht thut, wenn man ihn einen gelehrten Pedanten nennt. Die späteren englischen Herausgeber, Commentatoren und Kritiker Shakspeare's benahmen sich weit bornirter. Von ganz verkehrten Grundsätzen ausgehend, vermochten sie in Shakspeare schlechterdings nicht den großen Künstler zu erkennen, der er ist, und ließen ihn, wenn's hoch kam, nur gelten als

das Geschlecht von Shakespeare's Geist und Sitten glänzend in seinen wohlgefeilten Versen, in deren jedem er einen Speer zu schütteln scheint, wie geschleudert in das Auge der Unwissenheit. Süßer Schwan vom Avon! welch ein Anblick wäre es, dich in unsern Wassern noch in jenem Flug zu sehen, der unsere Elisabeth und unsern Jakob so dahinriß! Doch nein! ich sehe dich als Sternbild an den Himmel versetzt. Dort leuchte, Stern der Dichter, und übe deinen Einfluß von da in Liebe und Strenge auf die sinkende Bühne, die seit deinem Tode getrauert hätte wie die Nacht oder der Tag der Verzweiflung, wenn du nicht das Licht deiner Werke hinterlassen hättest."

Shakspeare war bei dem Beginn seiner dichterischen Laufbahn weit entfernt von dem Wege, auf welchem er später als nationaler und volksmäßiger Dramatiker zugleich ein Dichter von universeller Bedeutung werden sollte. Seine Erstlinge tragen ganz entschieden das Gepräge der gelehrt-höfischen Dichtweise seiner Zeit, und wenn in denselben der angeborene Genius ihres Verfassers häufig aus der conventionellen Form hervorleuchtet, so sind sie dennoch kaum in irgend welches Verhältniß zu bringen mit den Werken, welche dieser Genius später in ureigener Schöpferkraft zeugte. Die gemeinten Erstlinge sind die Gedichte Venus and Adonis (z. ged. 1593) und The rape of Lucrece (z. ged. 1594). Beide Gedichte sind mehr beschreibend als erzählend, mythologisirend, voll leidenschaftlicher Rhetorik und gefallen sich — was auf ihre frühe Entstehung in der wildgährenden Jugend des Dichters hindeutet — im Ausmalen üppiger Situationen wie im Ausströmen redseliger, zuweilen geradezu ermüdend redseliger Liebessophistik, deren Aeußerung vielfach daran erinnert, daß Shakspeare hier nach den Mustern der italischen Concettisten gearbeitet habe. Der Inhalt dieser Dichtungen ergibt sich schon aus ihren Titeln: es ist die Liebeswerbung der Venus um den Adonis und die Gewaltthat Tarquins an der Gattin des Collatinus. Ganz in derselben Manier sind die beiden kleineren lyrisch-epischen Gedichte The passionate pilgrim (1599) und A lover's complaint (1609), aber wir können an dem ersteren nicht vorübergehen, ohne des köstlichen Liedchens (Take, oh, take those lips away, etc.), welches es enthält, zu erwähnen. Höher als die bisher genannten Productionen stehen Shakspeare's Sonette (Sonnets, 154 an der Zahl, zuerst vollst. gedr. 1609 [1]). Der Dichter schrieb sie wie der Inhalt ergibt, in verschiedenen Jahren und verschiedenen Stimmungen, hauptsächlich jedoch zu einer Zeit, in welcher gerade die berühmtesten Sonettsammlungen seiner dichtenden Zeitgenossen erschienen (Daniels „Delia" 1592, Constable's „Diana" 1594, Spensers „Amoretti" 1595, Draytons „Idea's mirror" 1594). Wie hoch sie damals geschätzt wurden, beweisen Meres' Worte: „Wie man glaubte, daß die Seele des Euphorbus in Pythagoras lebte, so lebt die süße witzige Seele Ovids in dem honigzungigen Shakspeare; dies bezeugen seine Zuckersonette unter seinen vertrauten Freunden." Der Schluß dieser Aeußerung deutet klar an, von welchem Gesichtspunkt Shakspeare bei diesem poetischen Spiele ausging. Es war, wenn ich mich so ausdrücken darf, ein Privatvergnügen, welches er sich mit dem Niederschreiben seiner Sonette machte. Sie bildeten gleichsam die sinnreiche Erholung

---

einen von wildem, ziel- und regellosem Instinkt geleiteten Naturpoeten. Milton mag zu dieser seichten Auffassung vielleicht auch einigermaßen beigetragen haben durch seine, übrigens wohlgemeinten Verse: Our sweetest Shakspeare, fancy's child, warbles his native woodnotes wild (unser süßer Shakspeare, das Kind der Phantasie, wirbelt seine angeborenen wilden Waldlieder).

[1]) Die Sonette, Venus und Adonis, Lucretia, der verliebte Pilger und die Klage einer Liebenden finden sich verdeutscht in „W. Shakspeare's sämmtl. Gedichten, im Versmaß des Originals übers. von E. Wagner, 1840." Die sämmtl. Sonette hat auch Regis sehr gut übersetzt in seinem „Shakspeare-Almanach", 1836.

eines so reichen Genius, welcher auch in diese ihm eigentlich fremde und nicht gemäße Modeform eine Fülle seelenvoller, schöner und hoher Gedanken zu legen wußte, so daß sie noch jetzt dem Gemüthe wie dem Geiste anmuthigen und anregenden Genuß gewähren[1]).

Es ist viel darüber hin und her gestritten worden, mit welchem Stücke Shakspeare seine dramatische Laufbahn eröffnet habe. An diese Streitfrage knüpft sich die weitere über die Echtheit oder Unechtheit mehrerer Dramen, die unserem Dichter bald zugeschrieben, bald abgestritten wurden. Es sind: Die Anklage des Paris (the arraygument of Paris), Sir John Oldcastle, der lustige Teufel von Edmonton (the merry devil of E.), die schöne Emma (the fair Em), Mucedorus, der Londoner verlorene Sohn (the London Prodigal), welche sechs Dramen als entschieden unecht bezeichnet werden können. Zweifelhafter sind Lokrine (the lamentable tragedie of Locrine), Arden von Feversham, Leben und Tod des Lord Cromwell, König Eduard III. und Ein Trauerspiel in Yorkshire (a Yorkskire tragedy), denn in diesen Stücken kommen unleugbare shakspeare'sche Anklänge vor, welche wenigstens so viel beweisen, daß Shakspeare an denselben mitgearbeitet haben kann. Noch deutlicher tritt seine bedeutsame Mitarbeiterschaft, wenn auch nicht alleinige Autorschaft, hervor in den Dramen Titus Andronicus, Perikles von Tyrus und in Heinrich VI. (in der ursprünglichen Gestalt dieses Stückes, in welcher es in die beiden Abtheilungen zerfällt: The first part of the contention betwixt the two famous houses of York and Lancaster und The true tragedy of Richard duke of York, z. gedr. 1594 und 1595, wahrscheinlich von Greene gedichtet und dann von Shakspeare überarbeitet). In Betreff der Echtheit oder Unechtheit sämmtlicher bisher genannten Stücke hat sich von namhaften Kritikern Tieck am leichtgläubigsten gezeigt, allein sein Urtheil konnte in vielen Fällen vor einer schärfer eingehenden Kritik nicht bestehen. Die Frage definitiv zu entscheiden, ist bis jetzt nicht möglich geworden und wird vielleicht nie möglich sein. Wie sehr die Stimmen getheilt sind, mag uns beispielsweise der Titus Andronicus darthun. Meres nennt 1598 dieses Stück ausdrücklich ein Werk Shakspeare's, Drake und Dyce verwerfen es unbedingt als unecht, Coleridge will nur einige Stellen als shakspeare'sch gelten lassen, Collier hinwieder hält es für durchaus echt. Gervinus ist geneigt, ihm beizutreten, indem er (Sh. I. 179 ff.) auseinandersetzt, der Titus Andronicus dürfte wohl eines jener Erstlingswerke Shakspeare's sein, in welchem er, vielleicht mit Benutzung schon behandelter und bekannter Stoffe, in seinem Wetteifer mit Marlowe, dessen Gräßlichkeiten damals auf der Bühne florirten, diesen mit seinen eigenen Waffen zu überwinden oder, wie er Hamlet sagen läßt, den Herodes zu überherodisiren suchte. Wenn man bedenkt, welchen Raum der Läuterung und Klärung unser Schiller von den Räubern bis zum Wallenstein durchschritten, so wird man es auch begreiflich finden, daß ein und derselbe Dichter den Titus Andronicus und den Julius Cäsar schreiben konnte.

Der Streit über die Chronologie der shakspeare'schen Dramen ist ebenfalls noch zu keinem Resultat gediehen, welchem historische Gewißheit zugeschrieben werden dürfte. Die erste zu London 1632 erschienene Folioausgabe von Shakspeare's Stücken gewährt durchaus keinen verläßlichen Nachweis über die künstlerische Laufbahn des Dichters. Der von Malone (1786) herrührenden chronologischen Ordnung der Dramen Shakspeare's sind große Verstöße nachgewiesen

---

[1]) Du ziehst bei jedem Loos die beste Nummer;
Denn wer, wie du, vermag so tief zu dringen
In's tiefste Herz? Wenn du beginnst zu singen,
Verstummen wir als klägliche Verstummer.
Platen: Shakspeare in seinen Sonetten.

worden. Als bisheriges Ergebniß gewissenhaft angestellter Forschungen findet sich bei Ulrici (Sh. II. 760) folgende Zeitbestimmung der Entstehung von des Meisters dramatischen Werken: Erste Periode von 1586 bis 1591—92. Perikles, Fürst von Tyrus, 1587. Titus Andronicus 1587—88. Heinrich VI. in der ersten Gestalt, 1589. Die Komödie der Irrungen (Comedy of errors) 1591. Zweite Periode von 1591—92 bis 1597—98. Verlorene Liebesmühe (Love's labours lost), die beiden Veroneser (Two gentlemen of Verona), Ende gut, Alles gut (All's well that ends well) 1591—93. Romeo und Julie (Romeo and Juliet) i. d. e. Gest. 1592. Richard III. 1593—94. Richard II. 1594—95. Heinrich IV. erster Theil 1595. Heinrich IV. zweiter Theil; Zähmung einer Widerspänstigen (Taming of the Shrew) 1596. Der Kaufmann von Venedig (Merchant of Venice) 1597. Dritte Periode von 1597—98 bis 1605. Sommernachtstraum (Midsummer-nigth's dream) 1597. Hamlet (Hamlet, Prince of Denmark) i. d. ersten Gest. 1598. Was ihr wollt (What you will or Twelfth night) 1598. Viel Lärmen um Nichts (Much ado about nothing) 1599. Heinrich V. 1599. Wie es euch gefällt (As you like it) 1600. Die lustigen Weiber von Windsor (Merry wives of Windsor) 1600. Maß für Maß (Measure for measure) 1604. König Lear 1605. Vierte Periode von 1605 bis 1613—14. Julius Cäsar 1606. Antonius und Cleopatra 1607. Coriolanus 1608. Troilus und Kressida 1608. Macbeth; Cymbeline 1609—10. Der Sturm (Tempest), das Wintermärchen (Winter's tale), König Johann 1610—11. Othello 1612. Heinrich VIII., Timon von Athen 1612—14 [1]). Den Inhalt und Gang dieser Dramen nicht als bekannt voraussetzen, hieße den Gebildeten meines Landes gegenüber eine Impertinenz begehen.

So oft man sich mit Shakspeare beschäftigt, muß man unwillkürlich immer wieder vor Allem jener herrlichen Leichenrede denken, welche er im Julius Cäsar den Antonius dem gefallenen Brutus halten läßt. Es sind wenige Worte und doch ist nie ein Mensch schöner gepriesen worden. „So mischten sich in ihm die Elemente, daß die Natur aufstehen durfte und der Welt verkünden: Das war ein Mann!“ [2]) Man kann auch Shakspeare nicht höher loben als indem man diese seine Worte auf ihn selber anwendet. Die Natur hatte alle ihre Gaben und Vorzüge verschwenderisch auf ihn ausgegossen und ihm jede der Eigenschaften, welche einem großen und größten Dichter eignen, im rechten Maße zugetheilt: Fülle und Unerschöpflichkeit der schaffenden Phantasie, Tiefe und Glut des Gemüths, ein Auge, vor dem die geheimsten Falten des Menschenherzens bloß lagen, ein Ohr, dem das Säuseln des Frühlingswindes und der tosende Schlachtlärm der Geschichte gleich verständlich waren, das intensivste Pathos in Lust und Leid, edelste Sittlichkeit, unversieglichen Witz, gedankentiefe Ironie, gotttrunkenen Humor und endlich, zur Regelung und Beherrschung dieses Reichthums und Ueberschwangs, den maßvollen, mit künstlerischer Besonnenheit bildenden Verstand und jene lautere, in „Kampf und Schmerz“ gereifte Weisheit, welche seine Werke zu einem „Spiegel für die ganze Welt und Menschheit“ macht, zu einer „weltlichen Bibel“, die der Verständige und Empfängliche nie ohne Erbauung aufschlagen wird. Wie ärmlich und erbärmlich stehen diesem Großen und Einzigen Leute gegenüber, die in unseren Tagen die Frage aufwerfen und ernsthaft discutiren zu müssen glaubten:

---

[1]) Die eifrigen Forschungen über Shakspeare haben auch die Frage angeregt, nach welchen Quellen der Dichter seine Dramen gearbeitet habe. Ich verweise hierüber auf: Quellen des Shakspeare in Novellen, Märchen und Sagen, v. Echtermeyer, Henschel und Simrock. Berl. 1831.

[2]) . . . . The elements
So mix'd in him, that Nature might stand up,
And say to all the world: This was a man. Jul. Caes. V, 5.

ob Shakspeare Katholik oder Protestant gewesen sei?[1]) Nein, er war, Gott sei Dank! weder Protestant noch Katholik, sondern bloß Mensch. Das genügt freilich Solchen nicht, die den Werth eines Mannes nur nach dem Schema dieser oder jener Confession, dieser oder jener Partei bemessen, aber der Poesie genügte es und zur Erringung der Unsterblichkeit reichte es aus.

Daß er ein voller ganzer Mensch war und Welt und Menschen mit objectivem, menschlich freiem, von keinem dogmatischen Schleier, von keiner Parteibrille getrübten Blicke betrachtete, das eben machte Shakspeare als Dichter und Dramatiker so groß. Er nahm Dinge und Menschen, wie sie sind; er stellte sich auf den Boden der Wirklichkeit und aus diesem schlug er mit dem Zauberstab seines Genies einen ewig strömenden Quell der Poesie hervor. Naiv wie die Natur und Homer, ließ er die Instinkte, Gefühle und Leidenschaften ihre eigene Sprache sprechen. Daher die bezaubernde, unnachahmliche Wahrheit, welche seine Menschen in Liebe und Haß, in Kraft und Schwäche, Stolz und Demuth, im Lachen und Weinen, im Guten und Bösen, im Siegen und Unterliegen offenbaren. Das Menschenherz war ihm Alpha und Omega. Daß der Mensch Himmel und Hölle in sich selber trägt, das ist der sittliche Angelpunkt, um welchen sein Dichten sich dreht. Daher bei ihm, statt des fatalistischen Gespenstes, welches in Calderons Schicksalstragödien so widerwärtig umherrasselt, überall die Entwicklung des Geschickes aus der freien Selbstbestimmung des Menschen, Glück und Unglück Folge der freien That. Nicht von willkürlich übersinnlichen Drähten regiert, nein, im Kampf der sich befehdenden eigenen Seelenkräfte bilden und schmieden sich seine Charaktere. Auf sich selbst gestellt, das Schicksal, welches sie durch Thun oder Lassen verschuldet, überwindend oder tragend, sind sie groß im Triumph und groß im Untergang.

Wie bewußt Shakspeare seine Aufgabe als Dramatiker gefaßt, beweisen die Worte, die er seinem Hamlet (III, 2) über das Schauspiel in den Mund legt, „dessen Zweck sowohl Anfangs als jetzt war und ist: der Tugend ihre eigenen Züge, der Schmach ihr eigenes Bild und dem Jahrhundert und Körper der Zeit den Abdruck seiner Gestalt zu zeigen.“ Er erkannte leicht, daß dieser große realistische Zweck nicht zu erreichen sei auf dem Wege conventioneller Poesie, wie sie in Nachahmung der italischen Sonettisten damals gäng und gebe war und wie er sie selbst in seinen Jugendgedichten geübt. Er entsagte daher dieser Spielerei, um mit Ernst seine wahre Mission anzutreten. Sein genialer Instinkt zeigte ihm, zu welchem großartigen Tempel der Kunst die Elemente der nationalen Volksbühne das Material liefern könnten. Er sichtete, ordnete, vermehrte dieses Material und begann seinen Bau, dessen Fundament die feste markige Realität ist, dessen Zinnen in die reinste Luft des Ideals emporreichen. Er wandte sein Ohr weg von der gedrechselten und parfümirten Phraseologie der Concettisten und den herrlichen Liedern des alten Volksgesangs seines Landes zu. Aus diesem Schacht holte er die Goldbarren, aus welchen er sich eine Sprache prägte, die bald ein-

---

[1]) Irre ich nicht, so hat zuerst Chateaubriand das Signal zu diesem Unsinn gegeben durch seine Worte: Shakspeare, s'il était quelque chose, était catholique, etc. (Essai sur la litt. angl. I, 196). Chateaubriand scheint indessen bei all' seiner Katholicität dennoch andeuten zu wollen, daß man nicht gerade quelque chose d. h. Katholik oder Protestant sein müsse, um Shakspeare sein zu können. Ein abgestandener deutscher Romantiker (W. Schütz) hat nachher die Sache aufgenommen und Shakspeare's Katholicismus mit einer Gravität verfochten, die unendlich komisch wirkt. Nicht minder komisch ist es, wenn närrische Engländer eigene Bücher geschrieben haben, um darzuthun, der eine, daß Shakspeare ein fertiger Theolog, der andere, daß er ein tüchtiger Jurist, der dritte, daß er ein trefflicher Botaniker gewesen sei. Den von einem gewissen W. H. Smith behaupteten Blödsinn, Shakspeare's Dramen seien eigentlich von Bacon von Verulam verfaßt, widerlegte schon das auch von uns weiter oben angeführte zeitgenössische Zeugniß von Fr. Meres in seiner Palladis Tamia (1598).

hertost wie ein Bergstrom, bald zärtlich kost wie um Blumenkelche summende Bienen, bald närrisch klingelt wie Harlekins Schellenkappe, bald gedankenschwer einherdröhnt wie Glockenklang, bald süß tönt wie die Liebe, bald herb, eckig, schroff wie Haß und Zorn, und jeder Empfindung, jedem Affekt, jeder Leidenschaft, der Alltäglichkeit wie der Erhabenheit den analogsten Ausdruck unterbreitet.

Von dem erhebenden Gefühle getragen, Bürger eines Staates zu sein, welcher seiner welthistorischen Größe entgegenging, wandte der Dichter seinen Blick auf die bisherigen Geschicke seines Volkes und schuf demselben die zehn Dramen aus der englischen Geschichte, in welchen die Historie zur Poesie verklärt ist, ohne aufzuhören, Historie zu sein, und ob welchen, wie ob allen Schöpfungen Shakspeare's, der Humor gleich einer glänzenden Lichtwolke schwebt, aus der die Gestalten des Bastards Faulconbridge und des dicken Falstaff hervortreten, um unsterbliches Behagen um sich zu verbreiten. Die historische Weltanschauung Shakspeare's — eine Eigenschaft, die ihn so hoch über alle modernen Dichter stellt [1]) — machte es ihm möglich, das Naheliegendste und Fernste auf dem Gebiet der Geschichte mit gleicher Kraft der Individualisirung uns vor Augen zu bringen. Wie in seinen Schauspielen aus den Kriegen der beiden Rosen das feudale Ritterthum, so lebt in seinem Julius Cäsar und Coriolan die alte Römerwelt wieder auf. Und wie hat er da seine Kunst, die Massen, das Volk ebenso wahr und dramatisch zu charakterisiren, wie das einzelne Individuum, herrlich bewährt! Mit welcher Gerechtigkeit und Liebe behandelt er überall seine Personen! Er weiß, daß in der Komödie oder Tragödie des Lebens die Rolle des Clown so gut gespielt sein will als die des Helden. Jede seiner Gestalten tritt mit plastischer Bestimmtheit in die Scene, es müßte denn sein, daß das Wesen einer Figur selbst etwas Schattenhaftes, Verschleiertes oder Verschwimmendes im Auftreten derselben verlangte. Auf jeden Charakter fällt das rechte Maß von Licht und Schatten, keiner verschlingt das Interesse des Lesers oder Zuschauers allein, aber jeder erregt es in seiner Weise und alle tragen zur Gesammtwirkung bei. Ein Spiegel des Lebens war dem großen Dichter das Schauspiel. Voll von Contrasten, wie das Leben ist, sind daher auch seine Dramen. Das Erhabene wird da abgelöst vom Komischen, das Entsetzliche vom Rührenden, das Pathetische vom Burlesken. Aber um Tragik und Komik so vermischen zu dürfen, muß man groß und wahr sein als Tragöde und Komöde, wie Shakspeare es war. Gleich der Natur, seiner Muse, weiß er mit den einfachsten Mitteln die größte Wirkung hervorzubringen. Oft bannt er in ein Wort eine Welt von Lust oder Weh, wie wo er den Macduff im Macbeth, als die entsetzliche Kunde von dem Mord seiner Kinder auf ihn einstürmt, ausrufen läßt: Und er hat keine Kinder! ein Naturlaut, der die Tiefe eines jammerdurchwühlten und rachedurchglühten Männerherzens blitzartig erleuchtet. Wie Midas verwandelt er Alles, was er berührt, in lauteres Gold, die alltäglichsten Vorkommnisse in Poesie. Man denke nur an die Schilderung, die in Wie es euch gefällt, diesem reizenden dramatischen Idyll, der melancholische Jacques von den verschiedenen Stufen des Menschenlebens entwirft. Aus altnordisch starren Sagen formt er den Lear, die wundervollste Tragödie der modernen Welt, und den Hamlet, dieses Trauerspiel des Gedankens, das Meisterstück germanischen Tiefsinns, das engste Band, welches Deutschland mit dem stammverwandten Dichter verknüpft, und, ach, ein nur zu traurig wahres Abbild der unglücklichen Nation von vierzig Millionen, bei welcher allzeit „der angebornen Farbe der Entschließung wird des Gedankens Blässe angekränkelt." Aus

[1]) Wie die größten Historiker des Alterthums die Adern ihrer Werke von poetischen Säften schwellen ließen ohne daß sie darum aufhörten, Geschichte zu sein, so sind Shakspeare's Schauspiele voll von Geschichte ohne weniger Poesie zu sein. Loebell (Histor. Taschenbuch N. F. II, 354).

rohen italischen Novellenstoffen bildet er das hinreißende Trauerspiel Romeo und Julie, welches „die Liebe selbst dictirt hat", das wundersam feine und ergreifende psychologische Gemälde der Kaufmann von Venedig und alle jene Lustspiele, die ein Füllhorn von Liebesblüthen, von Witz, Laune und gedankenreichem Humor über uns ausschütten. Des lustigen Altenglands derbe Fröhlichkeit lacht in den lustigen Weibern von Windsor und unbeschreibliche Heiterkeit erregt die Zusammenstellung der grotesken Handwerkerkomik mit der wie aus Mondstralen gewobenen Elfenwirthschaft im Sommernachtstraum. Alles Grauen, alle Schwärze der Hölle hat der Dichter heraufbeschworen in seinem Richard III., in Jago im Othello und in Lady Macbeth, in welchen die Größe des Bösen mit unerreichbarer Energie veranschaulicht wird, während im Sturm Schönheit und Weisheit die rohe dämonische Naturkraft mit himmlischem Zauber beherrschen. Welcher Wechsel, welche Mannigfaltigkeit, welche Frische, Höhe, Weite und Vollendung immer und überall! Man weiß nicht, was man mehr bewundern soll, Shakspeare's Naturschilderung oder seine Psychologie, seine Charakterzeichnung, seine Kunst dramatischer Gestaltung, sein Verständniß des Menschen oder der Geschichte; man weiß nicht, was man mehr lieben soll, seine Männer oder seine Mädchen und Frauen, diese „ewig weiblichen" Gestalten, Desdemona, Julia, Ophelia, Porzia, Jessica, Rosalinde, Miranda, Viola, Imogen, Isabella, Olivia. Gewiß, so lange die Kultur nicht von der Barbarei bewältigt wird, so lange die Religion der Schönheit noch eine Gemeinde hat, wird man Shakspeare unter die edelsten Wohlthäter des Menschengeschlechts zählen und seine Werke als ein Vermächtniß an die Nachwelt betrachten, welchem nur das von Homer und das von Schiller ihr hinterlassene an Kostbarkeit und Fruchtbarkeit gleichkommen. In einem seiner Sonette hat der „sweet swan of Avon" der „master of the human heart" Worte liebevoller Prophezeiung an einen Freund gerichtet. Diese Worte bilden die passendste Inschrift der Ehrensäule, welche die Geschichte dem großen Dichter gesetzt: „In ew'gem Sommer sollst du blüh'n. Nie wird deiner Schönheit Eigenthum veralten; nie dich der Tod in seine Schatten zieh'n. Ein ewig Lied bringt dich zu hohen Jahren. So lange Menschen athmen, Augen seh'n, wird weder dies noch du zu Grunde geh'n!" [1])

---

[1]) Ch. Symmons schließt seine Biographie Shakspeare's mit folgender schöner Charakteristik desselben in Versen, die ich möglichst treu übersetze:

Ja, Herzenskündiger! wir anerkennen
Deine Gewalt und Größe und wir beugen
In Ehrfurcht uns vor deinem Dichterthron,
Den unverwelklich Lorbeergrün bedeckt.
Er raget hoch und trotzt der Zeiten Lauf.
Der Dichtung süßeste Gesänge schallen
Rings um ihn her. Auf seinen Stufen liegen
Die wilden Leidenschaften, als Vasallen
Gehorsam deinem Wink, und Lieb' und Haß
Und Lust und Schmerz sie führen nach der Reihe
Auf ihm das Scepter; aber seine beiden
Seiten umrankt das rosig holde Lachen.
Ihr Machtwort läßt erbrausen den Orkan
Und Mitleid schmilzt das Herz und Schrecken lähmt es.
Doch schwingst du deinen Zauberstab, so eilt
Vor unserm Blick leichtfüßig Elfenvolk
Hin über duftigen Rasen, magisch flimmernd
Im Widerschein des Vollmonds. Dann mit einmal
Schau'n wir im Wirbelwind, in Blitzesflammen
Auf öder Haid' die grauen Schicksalsschwestern
Und seh'n, wie sie bei Höllenkessels Brodeln
Bereiten grimm ein „namenloses Werk".
All' diese Wunder wirkest du, o Liebling

In der durch Shakspeare heraufgeführten Blüthenperiode des englischen Drama's lassen sich zwei dramaturgische Richtungen oder Schulen deutlich unterscheiden. Die erstere, die nationale, hielt an den Ueberlieferungen der volksmäßigen Bühne fest, die zweite entfernte sich mehr und mehr von diesen Traditionen, um dem gelehrt antikisirenden Geschmack, welcher aus Italien und Frankreich herüberkam, zu huldigen. So lange Shakspeare das Haupt der nationalen Schule war, behauptete diese ihr Uebergewicht, welches nächst ihm von seinen (meist älteren) Zeitgenossen in Anlehnung an Greene und Marlowe errungen worden war. Von diesen volksthümlichen Dramatikern führen wir an A. Monday (geb. 1553, Downfall of Robert, The death of Robert), H. Chettle, (geb. um 1554, The tragedy of Hoffmann), den überfruchtbaren Th. Heywood (zw. 1593—1633, The four prentises of London, A woman killed with kindnes etc.), welcher von sich sagt, daß er „bei ungefähr 220 Stücken die ganze Hand oder doch den Hauptfinger im Spiele gehabt;" ferner Th. Dekker (gest. um 1640, Old Fortunatus, Patient Grissil, The honest whore etc.), G. Chapman (1557—1634, Bussy d'Ambois, The conspiracy of the duke of Byron, All fools, etc.), Th. Middleton (Women beware women, ein blut- und kothtriefendes Schauertrauerspiel, A mad world, ein Intriguenspiel, dessen Styl schon eine Hineigung zu der gelehrten dramaturgischen Schule verräth), W. Rowley, von dessen Lustspielen (A new wonder, Match ad Midnight) das erstere der shakspeare'schen, das andere der neueren

---

Der ewigen Natur, und triumphirend
Durchfliegt auf Ruhmesfittigen dein Name
Den Erdball. Dort, wo Roma's Adler einst
Nie satt von Blut und Siegen horsteten,
Am heil'gen Ganges auch, wie am Missouri,
Im fernsten Osten, wo das Augenlid
Des Morgens nie sich schließt, wie dort, allwo
Des Tages Renner ruh'n an goldner Krippe:
Allüberall ziehst du triumphend ein,
Und deine friedlichen Eroberungen
Sie spotten Alexanders, Cäsars Schlachten.
In ferner Zeit, wenn einst Britannien
Erreicht wird haben seiner Größe Gränzmark,
Wenn Kunst und Wissenschaft sein nackt Gestade
Verlassen und die Weltbeherrscherin
Herabsteigt von dem Thron, dann wird, o Shakspeare,
Australien verlängern deine Macht!
In reichen Städten einer neuen Welt
Wird dein Gesang ein lautes Echo finden;
Zum Lachen wird dort Myriaden reizen
Falstaffs Humor, zu Thränen Lears Geschick.
So lange Menschen leben, wirst du leben,
So lang ein Herz schlägt, wirst geliebt du sein,
So lang die Zeiten dauern, dauerst du!

Bemerkenswerth ist der Umstand, daß auch die romanischen Nationen, die bisher nur eine dunkle Ahnung von Sh. Größe hatten, angefangen haben, ihn zu studiren und zu ehren. Für Frankreich z. B. sind Voltaire's Urtheile über Sh. von keiner Geltung und Wirkung mehr; indessen ist das literarhistorische Interesse, welches sie gewähren, immerhin groß genug, um hier angeführt zu werden. Die erste Bekanntschaft mit Shakspeare wirkte auch auf den in der Pseudoclassik befangenen Voltaire so gewaltig, daß er um's Jahr 1730 an Lord Bolingbroke schrieb: Shakspeare créa le théatre anglais. Il avait un génie plein de force et de fécondité, de naturel et de sublime, sans la moindre étincelle de bon goût et sans la moindre connaissance des règles. Später bereute er, Sh. gelobt zu haben, und bedauerte: d'avoir déifié le sauvage ivre, placé le monstre sur l'autel. Friedrich d. Gr. war, als literarischer Nachbeter Voltaire's, gleich bei der Hand, in seinem Zopfbuch De la lit. allem. 1780 von den „abominables pièces de Shakspeare" zu sprechen.

Richtung huldigt. Solches Schwanken verrathen auch die dramatischen Arbeiten von John Marston und selbst die von John Webster. Dieser war ohne Frage der genialste von Shakspeare's Mitstrebenden und seine zwei Meisterwerke The white devil or Vittoria Accorombona (1612) und The tragedy of the Dutchess of Malfy (1623) zählen zu den besten tragischen Dichtungen Englands [1]).

Als Haupt der gelehrten, der volksthümlichen feindselig gegenüberstehenden dramatischen Schule ist Ben (abgek. aus Benjamin) Jonson (1573—1637) anerkannt, der gegen Shakspeare eine erbitterte dramaturgische Fehde führte ohne sich jedoch, wie wir oben sahen, der Achtung vor dem überlegenen Genius seines Gegners entschlagen zu können. Ben Jonson meinte es ehrlich mit seiner Opposition gegen die nationale Bühne, aber er war ein bloß gelehrter Dichter, ein pedantischer Regelschmied, welcher durch den Verstand ersetzen zu können glaubte, was ihm an Phantasie abging. Scharfer, zersetzender Verstand charakterisirt alle seine Stücke, unter denen das älteste uns erhaltene die Komödie Every man in humour ist, welche 1598 zum ersten Mal aufgeführt wurde. Er arbeitete seine Dramen (18 an der Zahl, die kleineren, singspielartigen Masques nicht eingerechnet) mit pedantischer Gewissenhaftigkeit nach der Theorie aus, welche er sich aus der Lectüre der Alten zurechtgemacht, hielt auf die Beobachtung der drei Einheiten und mehr noch auf die Darlegung vielwisserischer Gelehrsamkeit, was selbst seine besten Stücke, zu denen meines Bedünkens vor allen The Alchemist zu zählen ist, schwerfällig und ledern macht. Ihr Hauptvorzug besteht in tüchtig gesalzener Satire, wie sie von einem so verständig beobachtenden Manne, wie Ben Jonson war, in einer Zeit erbärmlicher Stuarts-Wirthschaft nicht anders erwartet werden konnte. Um ihm gegenüber Shakspeare's eminente Größe recht zu fühlen, braucht man nur dessen Dramen aus der römischen Geschichte mit Ben Jonson's Sejanus und Catilina zu vergleichen. Die letzteren sind weiter Nichts als dialogisirte Geschichte, reichlich mit Citaten aus Tacitus, Sallust und Cicero versehen. Dichterisch weit begabter als Ben Jonson, welcher der neuen Schule den Namen gab, ohne sie jedoch zu beherrschen, waren Fr. Beaumont (1586—1616) und J. Fletcher (1576—1625), die nach damaligem Brauch ihre Dramen (51) gemeinschaftlich schrieben, „heitere Komödien, gelungene Tragikomödien und kalte Tragödien, in welchen die Anordnung geschickt auf Effekt berechnet, die Charakteristik ansprechend wahr, die Sprache schön," aber, muß man hinzufügen, oft ganz furchtbar unzüchtig ist. Ihre besten Trauerspiele sind The tragedy of Valentinian und The maids tragedy, ihre besten Lustspiele The knight of the burning, The nice valour und The wild-goose chase. Fletcher insbesondere ist im Komischen meisterhaft und von aristophanischer Kühnheit, die ihn die verwegensten und bedenklichsten Situationen mit Vorliebe wählen und pflegen läßt. Heben wir aus der Reihe ihrer zeitgenössischen oder unmittelbaren Nachfolger auf dem dramatischen Gebiete, aus der Reihe der N. Field, Th. May, J. Day, R. Davenport, W. Cartwright u. a. m. noch Ph. Massinger (1584—1639, The duke of Milan, The renegado, Virgin martyr, The City Madam ect.) und J. Ford (1586 bis um 1650, bestes Stück das historische Trauerspiel Perkin Warbek) als ausgezeichnet durch Talent und Erfolg hervor, so wird es für unsern Zweck genügen [2]).

---

[1]) Der 1. Band von Bodenstedt's „Shakspeare's Zeitgenossen und ihre Werke" (1858 fg.) beschäftigt sich ausschliesslich mit Webster.

[2]) Vgl. über die zuletzt berührte Richtung des englischen Drama's: „Ben Jonson und seine Schule, dargestellt in einer Auswahl von Lustspielen und Tragödien," übersetzt und erläutert durch Wolf Grafen von Baudissin, 2 Bde. 1836. Es finden sich hier Stücke von Ben Jonson, Fletcher, Massinger und Field verdeutscht. Auch Tieck, Kannegießer und

Die Glanzperiode des englischen Drama's schließt hier. Es hatte zu blühen angefangen in der Zeit des kraftvollen staatlichen Aufschwungs der Nation unter Elisabeth, es welkte unter dem verderblichen Regiment der Stuarts, es verstummte unter der Herrschaft der kriegerischen Prediger des Puritanismus. Das Volk Englands erhob sich in Waffen gegen die politische und religiöse Tyrannei Karls I. Man focht dem Vorgeben nach um religiöse Dogmen, der Sache nach um die Vorrechte des Königthums und die Rechte des Volkes. Cromwells Genie verschaffte dem puritanischen Republikanismus den Sieg über Königthum und Hierarchie. Das poetische, farbenhelle Leben des lustigen Altenglands mußte einem finstern, eintönigen, religiösen Zelotismus weichen, der freilich durch die bittern Leiden, welche früher Hof und Pfaffheit über die Prediger und Anhänger des Puritanismus verhängt hatten, vollauf zur Rache und zum Haß gegen Alles, was mit dem alten Regiment zusammenhing, berechtigt war. „Die Schöngeister und Puritaner, sagt Macaulay, hatten niemals auf freundlichem Fuße zu einander gestanden; sie sahen das ganze System des menschlichen Lebens aus verschiedenen Gesichtspunkten an. Was dem Einen das Ernsteste war, darüber spottete der Andere; die Vergnügungen der Einen waren die Pein des Andern. Dem strengen Grübler erschien selbst das unschuldige Spiel der Phantasie ein Verbrechen. Den leichten und fröhlichen Naturen lieferte das feierliche Wesen der glaubenseifrigen Brüder reichen Stoff zu Witz und Spott. Von der Reformation an bis zum Bürgerkriege hatte fast jeder mit Sinn für das Lächerliche begabte Schriftsteller irgend einen Anlaß ergriffen, die näselnden, grinsenden Rundköpfe und Heiligen anzugreifen, die ihren Kindern Taufnamen aus dem alten Testament schöpften, bei dem Anblick lustiger Volkspossen im Geiste seufzten und es für Gottlosigkeit hielten, am Weihnachtstag Rosinensuppe zu essen. Endlich kam die Reihe des Ernsthaftsehens an die Lacher. Nachdem die starren, ungeschlachten Eiferer zwei Generationen hindurch viel guten Stoff zum Scherz geliefert hatten, erhoben sie sich in Waffen, siegten, herrschten und traten mit grimmigem Lächeln den ganzen Haufen der Spötter unter ihre Füße. Die Theater wurden geschlossen, die Schauspieler gestäupt, die Musen von ihren Lieblingsstätten verbannt." Macaulay zeichnet hier mit seiner gewohnten Schärfe die Motive der puritanischen Reaction gegen das Theater, wie gegen Kunst und Poesie überhaupt. Allein sein aristokratischer Sinn macht ihn blind und taub gegen die großartige thatsächliche Poesie, welche in der Erhebung der puritanischen Demokratie gegen kirchlichen und königlichen Despotismus lag. Wohl verstummten die leichtfertigen Lieder der Cavaliere, wohl standen die Theater öde, aber die Revolution ließ auf der Bühne der Weltgeschichte ein erhabenes Trauerspiel in Scene gehen, betitelt der 30. Januar 1649, an welchem Tage Karl I. durch ein Fenster des Bankettsaals von Whitehall auf's Schaffot trat und das souveräne Volk seinen Fuß auf den abgeschlagenen Kopf eines feierlich gerichteten Königs setzte.

Uebrigens darf man nicht glauben, mit der Abschaffung des Königthums in England sei auch die Poesie überhaupt abgethan worden und die Herrschaft des

---

Wiener (Ford's dram. Werke, 1849) haben Dramen dieser Schule übersetzt, über welche Baudissin (I, 10) ganz richtig bemerkt: „Das bestimmteste Streben nach Effekt, die bewußteste Intention, jede Wirkung auf die höchste Spitze zu treiben, bezeichnet die neue Schule; eben darum fangen die meisten ihrer Dramen auch mit bewundernswerther Kühnheit und Sicherheit an, sind aber nicht mit gleichem Erfolg zu Ende geführt. Während Shakspeare allgemein bekannte historische Thatsachen oder Novellen durch seinen schaffenden Genius zu Kunstwerken erhob, legen seine Nachfolger ein weit größeres Gewicht auf die Ueberraschung durch neue Erfindungen oder benutzen wenigstens nur minder populäre Erzählungen. In ihrer Charakteristik wird nicht das Individuum mehr geschildert, sondern der Begriff. Alles ist bis zum höchsten Gipfel gesteigert; sehr oft wird aus der scharfumrissenen Zeichnung eine herbe Caricatur."

Puritanismus hätte die Literatur auf ihrem Entwicklungsgange stillstehen gemacht. Die Revolution schloß die, wie wir oben berührt haben, vielfach ausgearteten Theater, allein sie eröffnete anderwärts der dichterischen Production neue Bahnen. Andere Zeiten, andere Musen. Zwar legen wir kein allzugroßes Gewicht auf die Gelegenheitslyrik des zweideutig zwischen den Parteien schwankenden Edmund Waller (1605—1687), dessen Vorzug in der anmuthigen Handhabung der leichten Liederform besteht, noch auf die epische Dichterei (Davideis) Abraham Cowley's (1618—1667), welcher indessen in der Ode Gedankenfülle und energische Diction entfaltete und einige musterhafte Elegien und Lieder dichtete, noch auf die moralisirende Landschaftsmalerei John Denham's (1615—1668, Cooper'shill), aber wir haben hier, am Schlusse der zweiten Periode der englischen Literatur, noch zwei Dichter zu betrachten, von denen jeder in seiner Art Großes geleistet hat, jeder in seiner Art den Geist dieses Zeitalters in einem classischen Werke widerspiegelt: Milton und Butler.

John Milton, einer jener wenigen welthistorischen Charaktere, auf welchen unser Auge mit ungetrübtem Wohlgefallen ruhen kann, hat zwar seine poetische Hauptthat erst nach der Rückkehr der Stuarts, also während der folgenden Periode vollbracht, allein die Intention dieser That, wie des Dichters Eigenthümlichkeit, wurzelt so gänzlich in der großen Zeit der englischen Republik, daß er am passendsten hier besprochen wird. Milton wurde am 9. Dezember 1608 zu London geboren und durchlief, einem bemittelten Hause angehörend, die damals gebräuchlichen Stadien einer gelehrten Bildung. Auf der Universität Cambridge machte er sich mit den Alten vertraut und erwarb sich tüchtige Kenntnisse in der Theologie, welche in jenen Tagen religiöser Kämpfe von ganz anderer Bedeutung im öffentlichen Leben waren als heutzutage. Diese Kenntnisse dienten übrigens nur dazu, ihm schon frühe eine tiefe und dauernde Abneigung gegen die hierarchische Orthodoxie seines Landes einzuflößen und ihn die ihm angebotene Ordination ausschlagen zu machen. In Cambridge fing er auch an zu dichten, aber noch weit entfernt, den ihm eigenthümlichen Ton anzuschlagen, machte er Verse in der Manier, wie sie Sidney in Nachahmung der italischen Marinisten am Hofe Elisabeths in die Mode gebracht hatte. So z. B. das Maskenspiel Comus, dessen Darstellung zwar in aristokratischen Kreisen Gefallen erregte, allein ohne höhern dichterischen Werth ist. Im Jahre 1637 trat Milton zur Vollendung seiner Bildung eine Reise auf das Festland an und hielt sich längere Zeit in Italien auf, wo ihn die Beschäftigung mit den italischen Epopöen zuerst auf den Gedanken gebracht haben soll, der Literatur seines Landes ein episches Gedicht zu geben, welches mit jenen wetteifern könnte. Die heftigen Stürme, welche mit der Zusammenberufung des sogenannten langen Parlaments das öffentliche Leben Englands aufregten, riefen ihn heim. Bald nach seiner Rückkehr begann er seine publizistische Laufbahn. Seine Wahl der Partei war längst getroffen. Er stellte sich auf die Seite des Volks und der freieren religiösen Meinung. Karls I. Tyrannei und die der bischöflichen Kirche war eine und dieselbe. Jeder gegen den hochkirchlichen Altar geführte Schlag traf auch den absolutistischen Thron. Deshalb richtete Milton in seinen ersten publizistischen Arbeiten (Prelatical Episcopacy, Reason of Church etc.) seine Feder so scharf gegen die Staatskirche. Die Opposition wurde auf ihn aufmerksam und zeichnete ihn aus, er aber schloß sich immer enger an das bis dahin noch kleine Häuflein der republikanischen Fraction, an die Independenten an. Seine häuslichen Verhältnisse waren nicht glücklich. Er hatte 1643 die Tochter eines Landedelmannes geheiratet, zerfiel aber seiner politischen Grundsätze wegen bald mit der Familie seiner Frau. So lange das Glück der königlichen Partei hold schien, behandelte ihn diese Familie schnöde und feindselig, was Milton damit vergalt, daß er derselben nach dem Ruin des Kö-

nigthums großmüthig Schutz und Hülfe angedeihen ließ. Als die Presbyterianer zur Herrschaft gekommen, ließen sie die republikanische Opposition ihre Gewalt kaum minder schwer fühlen, als es der König gethan hatte, und übten insbesondere einen harten Preßzwang. Gegen diesen erhob sich Milton mit seiner Speech for the unlicensed printing, eine Schrift, die ganz abgesehen von ihrer trefflichen Haltung in Gedanken und Styl, schon dadurch höchst merkwürdig ist, daß es die erste war, welche das Recht der Preßfreiheit als die Basis aller politischen und religiösen Freiheit in Anspruch nahm. Als die republikanische Partei zur Gewalt gelangt war, ernannte der regierende Ausschuß des Parlaments Milton zu einem Staatssecretair für auswärtige Angelegenheiten, ein wichtiges und einflußreiches Amt, welches er während der ganzen Dauer der Republik bekleidete. Den Gipfel politischer Wirksamkeit erreichte er durch Veröffentlichung seiner berühmten Vertheidigung des Volkes von England (Defensio pro populo Anglicano), worin er nach der Hinrichtung Karl's I. gegenüber den erkauften Schmähungen des französischen Reformirten Saumaise das Recht der Nation, einen verrätherischen Tyrannen zu richten und zu strafen, klar und glänzend darlegte. Das Buch ist eine jener Oppositionsschriften von weltgeschichtlicher Bedeutung. Es wurde in ganz Europa begierig gelesen und erfuhr die Ehre, im despotisch regierten Frankreich durch Henkershand verbrannt zu werden. Uebermäßige Anstrengung bei Ausarbeitung dieses Buches, womit ihn der Staatsrath beauftragt hatte, hatte Milton's Erblindung zur Folge und wohl durfte er in einem Nachtrag zur genannten Schrift (Defensio secunda) sich rühmen, er habe das Augenlicht im Dienste des Vaterlandes verloren, und in einem seiner Sonette sagen: „Der Blick entschwand, weil ich zum Uebermaß ihn angestrengt, als ich der Freiheit edlen Kampf kämpfte." Nach dem Fall der Republik und der Wiedereinsetzung der Stuarts hatte Milton von Seiten des rachedurstigen Royalismus und Presbyterianismus harte Verfolgungen auszustehen. Er wurde verhaftet und im August 1660 wurden seine Bücher öffentlich durch den Henker verbrannt. Doch befahl im Dezember das Unterhaus seine Freilassung, weil er von der einige Monate zuvor erlassenen Amnestie nicht ausdrücklich ausgenommen war. Man scheint denn doch einige Scham gefühlt zu haben, einen solchen Gerechten weiter zu verfolgen, ja, man gab sich sogar Mühe, ihn zu gewinnen, indem man ihm unter der Restauration seine frühere Stelle wieder antrug. Seine Frau wollte ihn zur Annahme bereden, aber der charakterfeste Republikaner verweigerte es standhaft und gab ihr zur Antwort: „Du hast Recht, wenn du wie andere Weiber in einer Kutsche fahren möchtest; allein ich habe nicht minder Recht, wenn ich als ehrlicher Mann leben und sterben will." In's Privatleben zurückgekehrt, nahm er seine poetische Thätigkeit wieder auf, welche er übrigens auch mitten im Getriebe der Politik nie ganz vernachlässigt hatte, wie die 1645 erfolgte Herausgabe einer Sammlung seiner lyrischen Gedichte (Odes, Sonnets, Songs, Psalms, Miscellanies) beweist. Meisterhaft ist unter diesen Gedichten die Schilderung von dem verschiedenen Lichte, in welchem dem Frohsinnigen und dem Schwermüthigen Welt und Menschenleben erscheinen (L'Allegro and il Penseroso [1]).

Milton kehrte jetzt zu dem Plan seiner Jugend zurück, ein englisches Epos

---

[1]) „In keinem Werke Miltons ist seine Eigenart glücklicher entfaltet als im Allegro und Penseroso. Höhere Sprachvollendung läßt sich unmöglich denken. Diese Gedichte unterscheiden sich von andern wie Rosenäther von gemeinem Rosenwasser, wie die unverfälschte Essenz von ihrer Verdünnung. Sie sind in der That nicht sowohl Gedichte als eine Reihe von Andeutungen, aus denen jeder Leser sein Gedicht sich schaffen mag. Jedes Beiwort gibt Stoff zu einer Stanze." Macaulay in seinem berühmten Essay „Milton". Eine gute Verdeutschung der beiden Gedichte lieferte A. Schmidt in dem „Liederbuch aus der Fremde" von H. Harry's, 1857, S. 237 fg.

zu schaffen. Erhaben wie die Seele des Dichters, groß wie seine Gedanken, sollte auch sein Stoff sein. Ihn, der so eben einen großen Kampf des Lichtes mit der Finsterniß gesehen und mitgekämpft hatte, mußte jener biblische Mythus von der Empörung unsterblicher Geister gegen die Autokratie Gottes und von dem damit zusammenhängenden Sündenfall des ersten Menschenpaares mächtig ergreifen. Mit Kühnheit erfaßte er dieses Thema, mit gewaltiger Energie führte er es durch. So entstand das verlorene Paradies (the Paradise lost, 12 Gesänge, in reimlosen Jamben gedichtet [1]), begonnen 1655, vollendet 1665). Die königliche Censur wußte das Erscheinen des Gedichts lange zu verhindern, so daß erst 1667 die erste Auflage erschien, für welche der Verleger dem Dichter 5 Pfd. Sterl. Honorar bezahlte. Das damals herrschende Literatenthum ignorirte das großartige Werk möglichst, allein dessenungeachtet war schon zu Anfang des 18. Jahrhunderts der Rang des classischen Epikers seiner Nation dem Dichter entschieden gesichert. Das verlorene Paradies ist eine Art von göttlicher Komödie, aber eine protestantische. Es geht hier aller Uebersinnlichkeit des Stoffes ungeachtet weit menschlicher zu als in Dante's Gedicht. Milton's Personen sind uns näher gerückt und erwecken eine lebendige Theilnahme, weil der Dichter sein Material zu einer wirklichen d. h. dichterisch wirklichen Geschichte zu gestalten, den Spiritualismus der protestantischen Christlichkeit zu einer organisch gegliederten Mythologie zu verdichten weiß. Ein vollkommenes episches Kunstwerk ist aber das verlorene Paradies keineswegs. Die classische Reminiscenz wie die Theologie wirkten störend auf das Gedicht; jene brachte ängstliche Nachahmung classischer Muster in die Form, diese dogmatische Grübelei in den Inhalt. In beiderlei Beziehung vermochte Milton die Schranken nicht zu überspringen, welche sein Zeitalter seinem Geiste setzte. Aber der Odem mannhaften Republikanismus durchhaucht das Ganze und deshalb hat auch Milton aus seinem Satan, aus dem kühnen Rebellen gegen den himmlischen Absolutismus, eine so grandiose Gestalt zu machen gewußt, die ohne Frage nicht nur der Mittelpunkt des ganzen Werkes ist, sondern auch für die ganze moderne Poesie von bedeutendster Wirkung wurde. Einzelnheiten des Gedichts sind vom höchsten poetischen Werthe. Wie erhaben düster ist die Schilderung der Hölle und ihrer Fürsten, von welcher eigenthümlichen Kühnheit der Flug Satans durch den ungeheuren Abgrund des Chaos, „den Mutterleib der Natur und vielleicht ihr Grab,“ wie rührend der Hymnus des blinden Dichters an das Licht (Ges. 3), wie lieblich die Beschreibung des Paradieses und der Liebe des ersten Menschenpaares, wie prachtvoll das Gemälde der Erscheinung des Gottessohnes in den Schlachtreihen der himmlischen Heerschaaren! Milton hat später noch ein wiedergewonnenes Paradies (the Paradise regained, 4 B.) gedichtet, welches die Versuchung Christi in der Wüste zum Stoff hat. Es ist dies aber, wie das in griechischer Form geschriebene Trauerspiel Samson Agonistes, ein kaltes, altersschwaches Product, seelenlose Rhetorik. Der Dichter starb am 10. November 1674.

Vertritt Milton mit seinem biblischen Epos die erhabene und tragische Seite der englischen Revolution, so repräsentirt Samuel Butler (1612—1680) die komische und lächerliche Kehrseite derselben, jene Zeit, wo „man wie toll und ohne Fug um Frau Religion sich schlug,“ mit seinem unbeendigt gebliebenen satirischen Heldengedicht (Hudibras in three parts, London 1663—1678. Deutsch von Soltau 1787, von Gruber 1811, von Eiselein 1846). Unstreitig haben Don Quixote und sein Sancho Pansa die erste Idee zu der Figur des bramarbasirenden, dogmatisirenden, niederträchtigen Schuftes und Ritters Hudibras und seines

[1]) Deutsch von Bodmer 1732, von Zachariä 1762, von Bürde 1793, von Prieß 1813, von Rosenzweig 1832, von Kottenkamp 1841, von Böttger 1846, von Schuhmann 1856.

feigen Schildknappen Ralf gegeben, die mit einander auf Abenteuer ausziehen, welche gewöhnlich mit einer tüchtigen Tracht Prügel endigen, und unter zweideutigen Weibern, Advokaten, predigenden Strolchen, Hexenmeistern und dergleichen anrüchiger Gesellschaft mehr, in welcher es weder mit der Ehrlichkeit noch mit der Schamhaftigkeit genau genommen wird, ein buntes Leben führen [1]). Die Absicht

---

[1]) Jedem Gesang des Gedichts steht ein Inhaltsauszug in Versen voran. Ich theile diese Inhaltsauszüge (nach Eiseleins Uebersetzung) mit, indem sich daraus eine Uebersicht über das ganze Werk leicht zusammensetzt.

1) Welch hohen Werth Sir Hudibras,
Sein Knappe auch und Gaul besaß
Und wie er ritt auf Abenteuer,
Sing' ich zuerst auf meiner Leier.
Das Lied vom Bären und Gebrüder
Bricht mitten ab, kommt aber wieder.

2) Vernehmet Katalog und Thaten
Der Thiere brav wie der Soldaten,
So Hudibras der große Held
Aufforderte im offnen Feld.
Schlug sich mit Talgol, warf den Petz,
Bekam Fidlero in sein Netz,
Den er sofort mit runder Schließe
Gefangen setzt im Burgverließe.

3) Die Schaar, die vorhin war reißaus
Gelaufen, kam zu neuem Strauß.
Sir Hudibras wird abgeschmiert,
Gefangen und davon geführt.
Man stürmt voll Grimm das Zauberschloß,
Läßt munter dann Fidlero los
Und Hudibras und Ralfo müssen
Statt seiner in dem Blocke büßen.

4) Da nun von Teufelei und List
Sir Hudibras gefesselt ist,
Knüpft Amor seine Fäden an
Und reclamirt den theuren Mann.
Frau Igelzart erzeigt dem Armen
Ihr Mitleid und ihr groß Erbarmen.
Er schwört ihr Liebe immerfort
Und sie befreit ihn auf sein Wort.

5) Sir Hudibras in heißem Streite
Mit Ralf sich um ein Haar entzweite,
Als Beide ein vermummter Zug
Erschreckt mit Lärmen und Unfug.
Sie lassen ihn nicht unberührt
Und werden garstig abgeschmiert.

6) Der Ritter ist des Zweifels voll,
Ob ihm die Dame werden soll.
Dies zu erfahren, zieht er kühn
Zu Sidrophil dem Zaubrer hin.
Viel Streit und Redens führen sie
Von Schwarzkunst und Astrologie,
Bis Zank sich endet als Gefecht,
Worin der Held den Zaubrer schlägt.

7) Wie Hudibras den Ralfo eben,
So hat auch Ralf ihn aufgegeben.
Sie treffen bei der Wittwe ein,
Zu klassen Ralf, sein Herr zu frei'n.

des Dichters geht dahin, die puritanische Periode in dem Personen und Meinungen verzerrenden Hohlspiegel der Satire zu zeigen. Diese Absicht erreicht er dann auch vollständig, freilich auf Kosten der historischen Wahrheit, für welche er gar keinen Sinn hat. Vortrefflich dagegen ist seine Verhöhnung der religiösen Grübelei und Frömmelei und bewunderungswürdig die leichte Manier, mit welcher er in seine humoristischen Charakteristiken, in seine frisch und derb quellenden Scherze eine enorme Gelehrsamkeit zu verweben versteht. Ergötzlich wird der Hudibras immer bleiben, allein vom Standpunkt der Kunst aus dürfte das überschwängliche Lob denn doch sehr zu beschränken sein, welches seinem Verfasser früher häufig gezollt wurde, z. B. von Schubart, der Butler den Monarchen aller komischen Epopöendichter nannte.

Dritte Periode.

Butler's Hudibras ist ebensosehr ein Nachhall der zweiten Literaturperiode Englands als er ein Vorspiel der dritten ist. Nicht umsonst war er ein Lieblingsbuch der Cavaliere vom Hofstaat Karl's II. Er mußte der skeptischen Spottlust, welche ein charakteristisches Merkmal der stuart'schen Restauration (1660) unter diesem König bildet, durchweg zusagen, um so mehr, da er dem leichtfertig französischen Geschmack, welchen Karl's II. Höflinge aus der Verbannung mit nach England brachten, keineswegs zuwiderlief. Mit dem Verblühen der englischen Dramatik hörte die Literatur auf, populär zu sein und aus dem nationalen Geist ihre Inspiration zu schöpfen. Sie wurde höfisch. An die Stelle des Nationalstyls trat die Ausländerei, d. h. die Nachkünstelung des schulgerechten französischen Kunsttons. Ein Zeitalter der Nachahmung begann, welchem erst das Wiedererwachen des Volksgesangs und der Romantik in der englischen Poesie gegen Ausgang des 18. Jahrhunderts ein Ende machte. Die schaffende Phantasie trat zurück, die modische Lüderlichkeit einerseits, Skepsis und Kritik andererseits traten prädo-

---

Die Dame regalirt mit Tanz
Und Maskerade von Popanz,
Wo Ralf den Ritter sich bei Nacht
Wegstiehlt und mit ihm Reißaus macht.

8) Rebellen liegen sich in Haaren
Um irdisch Gut und Kirchenwaaren,
Die sie geplündert; denn hievon
Will jeder seine Portion,
Just in dem eignen Schatzungsfuß,
Wonach man ihn taxiren muß.
Jedoch, daß wups im Sturmgewitter
Cromwell verschied, fiel ihnen bitter.

9) Nachdem sich Hudibras bei Nacht
Mit Ralfo aus dem Staub gemacht,
Will er der Liebe zartes Werben
In einen Rechtsprozeß verderben;
Geht auch zum Advokaten hin,
Um Rath deßhalben einzuzieh'n.
Allein vorher versucht er doch
In einem Brief die Milde noch.

Mit diesem Brief und der abschlägigen Antwort darauf bricht das Gedicht ab.

minirend hervor. Karl II. und sein lüderliches Hofgesinde, als dessen Typus der als Liederdichter und Satiriker nicht unbedeutende, in Wort und That schrankenlos ausschweifende Wilmot Earl von Rochester (1647—1680) gelten kann, hatten auf dem Festland insbesondere an den frivolen und zuchtlosen Memoiren und Romanen der Franzosen Gefallen gefunden und ließen es sich nach ihrer Rückkehr angelegen sein, dergleichen Literatur auch in England heimisch zu machen. Es fanden sich dann auch englische Poeten genug, welche dieser Hofmode huldigten, und andere, welche dem vom Hofe ausgehenden und beschützten sittlichen Verderbniß nicht verfielen, hatten wenigstens nicht Kraft und Talent genug, einem literarischen Geschmack sich zu entziehen, wie er von Frankreich herübergekommen war. Neben ihrer frivolen Seite hatte diese neue literarische Richtung auch eine sehr ernste, nämlich die Bestrebungen der englischen Freidenker und Deisten, welche um diese Zeit auftraten und auf das Kulturleben Englands, wie Europa's, von großem Einfluß wurden. Nachdem schon der Staatsrechtslehrer Thomas Hobbes (1588—1679), trotz seiner Vertheidigung des weltlichen Despotismus, die geistliche Orthodoxie heftig angegriffen hatte, erschien in John Locke (1632—1704) der eigentliche Vater des modernen Empirismus und Materialismus, welchen er durch seinen „Versuch über das menschliche Erkenntnißvermögen" (Essay on human unterstanding, 1689) begründete. Auf dem Boden dieser Erfahrungsphilosophie stehen auch der große Mathematiker und Physiker Isaak Newton (1642—1727), dessen Schüler Samuel Clarke und Francis Hutcheson, ferner die Moralisten und Deisten Toland, Collins, Tindal, Wollaston, Morgan, Mandeville und Chubbs. Zwei Männern der Aristokratie war es vorbehalten, die freigeistige, gegen alle Scholastik und Orthodoxie gerichtete neue Kritik auch in die vornehme Gesellschaft einzuführen und den „Leuten von Welt" mundgerecht zu machen. Diese Männer sind Anton Ashley Cooper Graf von Shaftesbury (1671—1713), welcher in seinen, in der leichten und geistvollen Manier der Franzosen gehaltenen philosophischen Schriften (Characteristics of men, manners, opionions and times; the Moralist, etc.) dem Fanatismus und der Intoleranz seiner Zeit muthig den Krieg machte, und Henry St. John Viscount von Bolingbrocke (1672—1751), als Staatsmann ein sehr zweideutiger Charakter, aber hoch in Ehren zu halten um der geistvollen, witzigen und glänzenden Weise willen, mit welcher er, allerdings ohne sehr in die Tiefe zu dringen, in seinen kritischen und philosophischen Schriften (Letters on the study of history, etc.; Works 1753) die Fackel einer rücksichtslosen Kritik dem Alten und Veralteten entgegenhielt. Voltaire hat manche seiner Waffen aus Bolingbrocke's skeptischem Arsenal entlehnt. Wie sehr die in den höheren Kreisen rasch zum guten Ton gewordene freigeistige Philosophie auf die Literatur im Allgemeinen einwirken mußte, bedarf keiner Auseinandersetzung. Höchstens muß daran erinnert werden, daß diese Einwirkung um so leichter sich bewerkstelligte, als ja auch die englische Poesie dieser Zeit mehr oder weniger sich beeiferte, zum exclusiven Besitz der vornehmeren Classen zu werden, und daß, um diesen Zweck zu erreichen, die Adoption der Modephilosophie für sie eine Nothwendigkeit wurde.

Wonach die schöne Literatur dieses Zeitraums in England hauptsächlich strebte, schulgerechte, französirende Glätte und Correctheit, das zeigt sie schon in dem Choragen der neuen Schule als erreicht auf. John Dryden (1631—1700) erscheint in allen seinen Werken als ein kritisch gebildeter, nüchtern verständiger und feinsinniger Poet, welcher die Form trefflich handhabte und seinen Producten da und dort den Schein einer ihnen innerlichst mangelnden Herzenswärme zu verleihen wußte. Als Literat wie als Mensch schwamm er mit dem Strome seiner Zeit und trug nur Sorge, oben zu bleiben. Im Jahre 1658 feierte er in seinen Heroic stanzas den gewaltigen Cromwell, zwei Jahre darauf in seiner

Astraea redux den erbärmlichen Karl II. Um die Stelle eines königlichen Historiographen zu erhalten, ward er katholisch und schrieb die satirische Fabel The hind and the panther, in welcher die römische Kirche als eine milchweiße Hirschkuh und der Protestantismus als ein jene verfolgender Panther dargestellt wurde. In den Wirren unter dem bornirt fanatischen Jakob II. nahm er Partei für den König, nachdem er schon früher die Volkspartei (Whigs) zu Gunsten der Servilen und Aristokraten (Tories) aufs Gehäßigste und Ungerechteste angegriffen hatte in seiner berühmten politischen Satire Absalon and Ahitophel (1681), welche, zunächst gegen die Anhänger des Herzogs von Monmouth gerichtet, „die Stadt in Erstaunen setzte, mit beispielloser Schnelligkeit ihren Weg selbst in ländliche Bezirke fand und überall die Whigs bitterlich kränkte und den Muth der Tories hob." Man schätzt in England auch jetzt noch Dryden's Uebersetzungen oder vielmehr Umschreibungen des Virgil, des Persius und Juvenal; seine leblosen, ohne allen Beruf verfertigten Dramen sind vergessen; literar-historischen Werth hat sein Dialog über die dramatische Dichtkunst (Essay on dramatic poesy) behalten, aber sein bestes und bleibendstes Werk ist sein letztes, seine Fables ancient and modern (1700), eine Gedichtsammlung, die in eleganter Versification Erzählungen und Schilderungen voll Wahrheit und Leben darbietet. Diese Sammlung enthält auch die berühmteste Ode der englischen Literatur, das Alexanderfest (Alexander's feast or the power of music), welche später Händel in Musik setzte.

Wenn Dryden sein völlig undramatisches Talent dennoch zu Arbeiten für die Bühne zwang, so hatte er seine guten, d. h. klingenden Gründe dafür. Dramatische Arbeiten wurden ganz unverhältnißmäßig besser bezahlt als alle schriftstellerischen Producte anderer Gattung, denn das Schauspiel war Mode und das Theater der Lieblingsaufenthalt der vornehmen Welt, besonders seitdem das Aeußerliche des Bühnenwesens durch William Davenant (1605—1668) einer auf Glanz und scenische Illusion bedachten Reform unterworfen worden war und Karl's II. lustiger Hof das Schauspielwesen entschieden unter sein Protectorat genommen hatte. Diesem Schutze entsprechend wurde dann die englische Bühne dieser Zeit ein Spiegel der in den Räumen von Whitehall rumorenden Zuchtlosigkeit, eine wahre Schule des Skandals und aristokratischer Lüderlichkeit [1]). Dra-

[1]) „Fast die ganze schöne Literatur unter der Regierung Karls II. ist von dem Geist antipuritanischer Reaction durchdrungen, das komische Theater jedoch bietet die Quintessenz dieses Geistes. Die Schauspielhäuser waren jetzt wieder gedrängt voll. Zu ihren alten Reizen waren neue und mächtigere hinzugekommen. Scenerie, Costumes und Decorationen, wie sie jetzt für gemein und abgeschmackt gelten würden, die aber damals für unerhört prachtvoll gehalten wurden, blendeten die Augen der Menge. Den Zauber der Kunst zu erhöhen, wurde der Zauber des schönen Geschlechts zu Hülfe gerufen und der junge Zuschauer sah jetzt zarte und muthige Heldinnen durch liebliche Frauen und Mädchen dargestellt. Von dem Tage an, wo die Theater wieder geöffnet wurden, wurden sie auch zu Pflanzstätten des Lasters und das Uebel verbreitete sich reißend. Die Ruchlosigkeit der Vorstellungen trieb gesetzte Leute bald hinweg, aber die Frivolen und Wüstlinge blieben und diese verlangten von Jahr zu Jahr stärkere Reizmittel. Auf diese Art verderbten die Schauspieler die Zuschauer und die Zuschauer die Schauspieler, bis die Abscheulichkeit der Bühne einen Grad erreichte, der Jeden in Verwunderung setzen muß, welcher nicht bedenkt, daß äußerste Erschlaffung die natürliche Folge äußersten Zwanges ist und daß im regelmäßigen Verlauf der Dinge einer Periode der Heuchelei nothwendig eine Periode der Ausgelassenheit folgt. Höchst charakteristisch für jene Zeit ist der Umstand, daß die Dichter Sorge trugen, ihre zügellosesten Verse Weibern in den Mund zu legen. Die schamlosesten Sachen wurden in den Epilogen gesagt. Diese Epiloge ließ man fast immer durch beliebte Schauspielerinnen vortragen und Nichts bereitete den verderbten Zuhörern größeres Ergötzen, als grobe Zoten von einem schönen Mädchen hergesagt zu hören, von welchem man annahm, es habe seine Keuschheit noch nicht eingebüßt. Die englische Bühne entlehnte damals viele Stoffe und Charaktere aus den Werken spanischer, französischer und altenglischer Meister; was aber unsere Dramatiker berührten, das verderbten sie. In ihren Nachahmungen wurden aus den Häusern der stolzen und hochherzigen castilischen Edelleute Calderon's Bordelle, aus Shakspeare's Viola eine Kupplerin, aus Moliere's

matische Bestrebungen, wie die von Thomas Otway (1651—1685, Hauptw. d. heroische Tragödie the Venice preserved), von Nathan Lee (1657—1693) und Nicholas Rowe (1673—1718), welche den Geist und Styl Shakspeare's auf der Bühne fortzupflanzen suchten, konnten nicht einflußreich werden gegenüber einer dem herrschenden Tone huldigenden, von Witz, Malice, Satire und Wollust übersprudelnden, oft geradezu ganz unfläthigen Mode-Komödie. Schon Dryden, dessen dramatische Impotenz von dem geistvollen Herzog von Buckingham (st. 1721) in dem Lustspiel die Schauspielprobe (the rehearsal) durchgehechelt wurde, hatte in seinen Stücken schamlose Unanständigkeit ausgekramt und auch sein dramatischer Nebenbuhler Thomas Shadwell (1640—1692), welcher in seinem Libertine die Geschichte des Don Juan zuerst auf die englische Bühne brachte, hatte es an dieser beliebten Würze nicht fehlen lassen; aber erst von den Stücken der Abenteurerin Aphra Behn (st. 1689) und ihrer gleichgesinnten Schwester in Apollo Susanne Centlivre (geb. 1667) an machte sich die Zotenreißerei auf den Londoner Theatern recht breit. Nicht weniger treue oder allzutreue Sittenmaler ihrer Zeit sind die Lustspieldichter George Etherege (1636—1690), dessen Stücke She would if she could und The man of mode Furore machten, und Charles Sedley (1639—1701), dessen Mulberry Garden lange populär blieb. Feiner und witziger ist ihr Zeitgenosse William Wycherley (1640 bis 1715), der in seinen auch durch Geschmeidigkeit des Dialogs ausgezeichneten Stücken (The plaindealer, The country wife, etc.) Moliere zum Vorbild nahm. Weniger bedeutend ist John Vanbrugh (1666—1726), obgleich er in seinen Lustspielen The provoked wife und The false friend den damaligen Conversationston gut traf, und der Schauspieler Colley Cibber (geb. 1674), der sich in seiner Lebensbeschreibung rühmt, durch seine Schauspiele zur Sittigung der Bühne beigetragen zu haben, indem er erzählt, die Damen hätten vor seiner Zeit nicht gewagt, anders als maskirt in eine neue Komödie zu gehen, um sich zuvor zu überzeugen, ob in dem Stücke etwa nicht allzu derbe Zoten vorkämen. Als eigentlicher Charaktermaler hat in der Geschichte des englischen Drama's classisches Ansehen William Congreve (1670—1728), besonders um seiner Stücke The double-dealer, The old bachelor und Love for love willen. Man ehrt ihn jedoch zu sehr, wenn man ihm den Ehrennamen des englischen Moliere beilegt. Seine Zeitgenossen erklärten übrigens Congreve nicht nur für den besten Komöden, sondern um seines Trauerspiels The afflicted bride willen auch für den besten Tragöden der Epoche. Wenn wir noch George Farquhar (1678 bis 1707) nennen, dessen Komödien (Love and a bottle, The recruiting officer, etc.) durch Frische und Heiterkeit anzogen, so können wir unsere Andeutungen über die englische Dramatik dieser Periode füglich abbrechen, da sich Gelegenheit bieten wird, einzelne Leistungen anderer Dichter auf diesem Gebiete im Folgenden zu berühren. Was sich über die Anfänge und die Ausbildung der englischen Oper in dieser Zeit hier beibringen ließe, scheint mir eher in die Geschichte der Musik als in die der Literatur zu gehören.

In dem durch Dryden eröffneten Kreis poetischer Thätigkeit sehen wir zunächst sich bewegen den Epistolographen John Pomfret (st. 1703), die Liederdichter Charles Sackville Earl von Dorset (st. 1705) und Thomas Parnell (st. 1717), den Parodisten und Didaktiker John Philips (st. 1708, The splendid shilling, The Cyder) und den Satiriker Samuel Garth (st. 1718), Verfasser der Armenapotheke (the dispensary). Vorherrschender Charakter aller

---

Menschenfeind ein Nothzüchtiger. So war der Zustand des Drama's." Macaulay, Hist. of Engl. I, 350. Vgl. über die engl. Lustspieldichter der Restaurationszeit Macaulay's „Essays" I, 388 ff.

dieser Dichter ist der Verstand, die nüchterne Beobachtung und skeptische Beurtheilung der Dinge. Und dieser Charakter eignet auch dem Pope'schen Zeitalter, in welchem die englische Literatur der dritten Periode zu classischer Festigkeit und Rundung, die nachahmende Verstandespoesie zu ihrem Abschluß gelangte. Von den Vorläufern Pope's verdienen genannt zu werden Matthew Prior (1664 bis 1721), dem Ballade und Erzählung glückten, dessen Lehrgedichte (Salomo on the vanity of the world und Alma or the progress of mind) aber bei aller Feinheit in Einzelnheiten über alle Maßen gedehnt sind; ferner John Gay (1688 bis 1732), der gute Fabeln schrieb, im scherzhaften Idyll (the sepherds week), wie im beschreibenden Gedicht (the rural sports) malerischen Natursinn entwickelte und dessen Bettleroper (the beggar's opera, 1727) classisches Ansehen genießt, und Thomas Tickel (st. 1740), geachtet als Elegiker und Balladendichter (Colin and Lucy). Alexander Pope selbst wurde am 22. Mai 1688 zu London geboren, lebte, nur von mißgünstigen Rezensenten und Kränklichkeit angefochten, in Ruhm und Wohlstand, welchen letztern er sich besonders durch Herausgabe seiner Uebersetzung der Ilias verschafft hatte [1]), und starb am 30. März 1744. Ausgestattet mit glänzenden, besonders formellen Talenten, ist Pope in der Literatur seines Landes das, was man im Leben einen vollendeten Weltmann zu nennen pflegt. Er brach keine neue Bahn, aber er glättete und verzierte die von der Mode seiner Zeit eingehaltene; er schuf nicht, aber er gestaltete und bildete. Eleganz war sein Streben, das Wohlgefallen der sogenannten guten Gesellschaft sein Ziel, das er in einem Maße erreichte, welches ihn eitel machen konnte und auch wirklich schrecklich eitel machte. Es bekam Jedem schlecht, welcher sein literarisches Prinzipat anzutasten wagte, denn er war mit Witz und Malice hinlänglich begabt, um Angriffe zum Nachtheil der Angreifer zu wenden. Er hatte sich an den Alten, an den Italienern und Franzosen, an Spenser und Dryden gebildet und begann schon im zwölften Jahr, wo er die Ode on the solitude schrieb, seine dichterische Laufbahn. Auch seine Idyllen (Pastorals 1704) sind eine Jugendarbeit, deren zierliche Glätte ihm den Zutritt in die vornehme Welt eröffnete. Hier, wie in den literarischen Kreisen, befestigte er sich durch sein Lehrgedicht über die Kritik (Essay on criticism 1709), welchem später das Lehrgedicht über die Natur und Bestimmung des Menschen (Essay on man) folgte, das in allerliebster Weise, zwar ohne tiefe Ideen, aber mit milder, rücksichtsvoller Bonhommie die Resultate der Philosophie eines Bolingbrocke und Gleichgesinnter darlegt. Ganz denselben Gedankengang verfolgen die didaktischen Episteln, welche Pope unter dem Titel Moral essay's seinem Versuch über den Menschen hinzufügte. Auf Spenser weist die Allegorie Temple of fame zurück. Die beschreibende Poesie bereicherte Pope durch sein schönes Gedicht The Windsorforest, und daß er auch die Saite der Empfindung und Zärtlichkeit kräftig anzuschlagen wisse, bewies er durch seine vielgepriesene Heroide „Heloise an Abälard", wobei freilich bemerkt werden muß, daß die ergreifendsten Stellen dieses Gedichts den unsterblich schönen Originalbriefen entlehnt sind, welche Heloise dem Geliebten nach ihrer Trennung schrieb [2]).

---

[1]) Ueber die Pope'sche Ilias, welche in England noch jetzt als ein unübertreffliches Uebersetzermeisterstück gilt, sagt der unerbittliche Schlosser (Gesch. d. 18. Jahrh. I, 482) ebenso scharf als wahr: „Es fehlt dieser gereimten und in jeder Zeile verschönerten Ilias, wie den englischen Kreisen, alle Natur, alle Einfalt, alles Griechische, der Dichter hat das Colorit der alten Zeiten und fremden Gegenden verwischt, um ein anderes, das dem Engländer schöner scheint, aufzutragen. Der alte griechische Patriarch erscheint als vornehmer Engländer und zwar nach der neuen französischen Mode geputzt; er tritt mit theatralischem Pomp hervor und die ganze feine Welt, an Flitter und Schminke gewöhnt, steht staunend da und klatscht."

[2]) Es ist für einen Poeten, namentlich für einen modernen, immer sehr bezeichnend, welche Stellung er gegenüber den Frauen einnimmt. Pope weiß in der genannten Heroide, wie auch sonst, die Sprache der Liebe gewandt zu reden, allein er war innerlichst liebeleer

Das Werk jedoch, worauf Pope's Ruhm bei seinen Landsleuten hauptsächlich fußte und noch jetzt fußt, ist die komische Epopöe der Lockenraub (Rape of the lock, 1711), wozu eine Kinderei aus der vornehmen Welt Veranlassung gab. Ein Lord Petre überschritt in einem fröhlichen Cirkel die Gränzen feinen Anstands und der Galanterie, indem er von dem schönen Haar der Miß Arabella Fermor die schönste Locke wegschnitt, was einen gewaltigen Zwist erregte. Aus dieser Nichtigkeit machte Pope ein komisches Heldengedicht, von welchem man allerdings nicht mit Unrecht gesagt hat, daß in demselben die Satire den Gürtel der Venus trage. Pope's Kunst der Darstellung, die Grazie und Eleganz seiner Diction zeigt sich hier in reichster Entfaltung und die Witzblumenfülle der Form macht das Wesenlose des Inhalts vergessen. Ungleich geringer ist ein zweites komisches Gedicht Pope's The Dunciade (1729), in welchem er seine literarischen Gegner in Masse lächerlich zu machen sucht. (Works w. not. of Warburton, Warton etc. by Bowles, Lond. 1806. A. Pope's poet. Werke, deutsch v. A. Böttger und Th. Oelkers, Lpzg. 1842.) Ich begnüge mich, als Lyriker, Didaktiker, Epistolographen und Eklogendichter aus dem Pope'schen Zeitalter noch anzuführen: Isaak Watts, Ambrose Philips, Aaron Hill, William Collins, Edward Moore (guter Fabulist, auch als Dramatiker geschätzt), John Dyer (durch sein Gedicht Grongar-Hill um die beschreibende Poesie verdient), William Shenstone (gefühlvoller Elegiker), Robert Dodsley, Charles Churchill (beißender Satiriker), Mark Akenside, James Grainger, Christopher Smart, John Armstrong, Thomas Penrose (tieffühlender und kühner Lyriker), John Logan, William Mason (Tragöde in antikem Styl) und Erasmus Darwin (der seine Trefflichkeit als Naturforscher auch in Lehrgedichten bewährte).

Von weit größerer Bedeutung für die Nationalliteratur Englands ist James Thomson (1700—1748), welcher der Weltmannspoesie Pope's die Naturpoesie gegenüberzustellen und die Dichtung statt auf das bloß conventionell Schöne auf das ewig Schöne zu basiren unternahm. Er that dies mit Glück in seinem sinnvollen, durch einen leichten Anhauch von Melancholie noch anziehender gemachten, malerisch beschreibenden Gedicht die Jahreszeiten (the seasons, 1726, deutsch v. Schmitthenner 1822), in welchem vor Allem auf die meisterhafte Schilderung des Winterlebens der nordischen Natur hinzuweisen ist. In Spenser's Manier dichtete er die Allegorie The castle of indolence. Wenig Werth kommt seinen regelrecht abgefaßten Trauerspielen zu, aber groß steht er da als Sänger des Patriotismus und der Freiheit durch sein an allen Enden der Welt erklingendes Nationallied Rule Britannia (deutsch v. Ploennies). Die ernste Moral, welche Thomson's Naturbetrachtung predigt, trat sofort in Opposition mit der Frivolität des Jahrhunderts und zwei berühmte englische Didaktiker manifestirten diese Oppotion in ihren Werken. Es sind Edward Young (1681—1765), der in seinen Nachtgedanken (The complaint or Night-thougts, 1741, deutsch von Benzel-Sternau 1825) in lyrisch erhabener Sprache über die Vergänglichkeit des Irdischen, über die menschliche Schwäche, über Tod und Unsterblichkeit moralisirte und dessen schwermüthige Betrachtungen besonders auch in Deutschland Anerkennung und Liebe sich erwarben, während seine Trauerspiele und Satiren (Love of fame) ziemlich wirkungslos blieben; dann William Cowper (1731—1800), von dessen Lehrgedichten die Aufgabe (the task) das gediegenste ist. In Young's und Cow-

---

und durchaus skeptisch. Man betrachte nur seine zwei folgenden echt hagestolzen Aphorismen: „Ein Mann, der ein schönes Weib bewundert, hat gleichwohl nicht mehr Ursache, sich ihr zum Gatten zu wünschen, als ein Bewunderer der hesperischen Aepfel hätte, der Drache zu sein, der sie hütet.“ — „Wer eine Frau heiratet, weil er nicht immer keusch leben kann, ist just wie Einer, der, weil er ein paar Wallungen in seinem Blute spürt, sich entschließt, beständig ein Blasenpflaster zu tragen.“

per's Werken macht sich im Gegensatz zu der Modephilosophie ihrer Zeit der wiedererwachende religiöse Sinn entschieden geltend. Bei Cowper findet auch der von Thomson angeschlagene patriotische Ton starken Widerhall, „England mit allen seinen Mängeln und Fehlern, die er gar nicht verschweigt, ist ihm werth und theuer", er weiß volksmäßige Stoffe im alten humoristischen Nationalstyl zu behandeln, wie seine meisterliche Ballade John Gilpin beweist, und legt durch seine ganze poetische Wirksamkeit mit den Grund zur Reform der Literatur seines Landes, wie sie in der folgenden Periode vor sich ging[1]. Dieser neugeweckte edlere Geist, ein ernstes Gefühl für Recht, Freiheit und Vaterland, wie er der Pope'schen Richtung ganz fremd gewesen, herrscht auch in den historischen (Leonidas, Atheniad) und beschreibenden (The progress of commerce) Dichtungen Richard Glover's (1712—1785), dessen nationale Ballade Admiral Hosier's ghost die Engländer zu den Kleinodien ihrer Balladendichtung zählen. Ein würdiger Nachfolger Thomson's in der elegischen Naturschilderung ist Thomas Gray (1716—1772). Seine Lyrik ist zugleich zart, warm und gehaltvoll. Insbesondere sichert die auf einem Dorfkirchhof geschriebene Elegie (Eleg. written in a country church yard 1750, deutsch von Krais u. A.) seinem Namen ein ehrenvolles Andenken.

Die englische Literatur gewann an Fülle, Umfang und Vielseitigkeit durch die Ausbildung der Prosa, auf welche gegen Ausgang des 17ten Jahrhunderts und das ganze 18te Jahrhundert hindurch viele Mühe verwendet wurde. Als Bildner der Prosa sind zu rühmen der edle Märtyrer Algernon Sidney (geb. 1622, hinger. 1683), welcher die Grundsätze staatsrechtlicher Freiheit so energisch vertheidigte (Discourses conc. government) und dessen auf dem Schaffot angestimmtes Gebet stets zu den erhabensten Documenten menschlicher Seelengröße gehören wird, ferner die Annalisten Bulstrode Whitelocke (st. 1676, Memorials of the English affairs, etc.) und Edward Hyde Earl von Clarendon (1608 bis 1674, Hist. of the rebellion. etc.); dann der Kanzelredner John Tillotson (st. 1694) der hochgebildete Diplomat William Temple (1628—1698), dessen Staatsschriften den erweiterten politischen Gesichtskreis seiner Zeit klar darlegen, und der freimüthige und hochherzige Bischof Gilbert Burnet, dessen Memoiren (History of his own time (1724—34) eine der kostbarsten Quellenschriften für englische Geschichte sind. Auch die Verdienste Shaftesbury's und Bolingbrocke's um die Schmeidigung und Glättung des prosaischen Styls sind nicht gering. Noch größer aber sind die von Richard Steele (1676—1729) und Joseph Addison (1672—1719). Beide haben sich zwar auch als dramatische Dichter versucht und Addisons' ganz elendes, streng nach der dramaturgischen Mode der Franzosen zugeschnittenes Trauerspiel Cato (1713) stand bei seinen Zeitgenossen in hohem Ansehen, allein ihr Ruf bei der Nachwelt beruht auf der classischen Prosa, die sie schrieben. Diese Prosa bildeten und übten sie in ihren literarisch-kritischen Wochenschriften, welche den Kreis der Bildung erweiternd und die Metallbarren des Wissens zu vielfältig gangbarer Münze ausprägend eine äußerst fruchtbare Wechselwirkung zwischen Leben und Literatur her-

---

[1]) Von dem stolzen Nationalgefühl dieses Dichters zeugen insbesondere folgende Verse:

Ein Eiland, von des Himmels Schutz umfächelt,
Wo Friede nur und Recht und Freiheit lächelt,
Wo kein Vulkan ausströmt die stolze Flut,
Kein Krieger seinen Helmbusch taucht in Blut,
Wo Macht beschirmt, was reger Fleiß gewonnen,
Daß es nicht wieder plötzlich sei zerronnen,
Ein Land, das Zwingherrn stets vergeblich hassen: —
Wollt mir Britannien als Heimat lassen!

stellten. Zuerst begann Steele allein den Tatler (Plauderer 1709), dann unternahmen er und Addison gemeinschaftlich den Spectator (Zuschauer 1711), welcher zwanzigtausend Exemplare absetzte, und später den Guardian (Aufseher 1713). Tatler und Spectator blieben die berühmtesten dieser Zeitschriften und werden noch heute sehr geschätzt. Addison, dessen Ruf durch sein Gedicht auf die Schlacht bei Blenheim (1704) begründet worden, hat das literarische Genre des „Essay“ zuerst zu hoher Entwicklung und allgemeiner Geltung gebracht. Seine Prosa ist leicht, klar und fließend, seine Gesinnung edel und human, sein Witz gutmüthig schelmisch, durchaus der Witz eines Gentleman. Die Prosa wurde um diese Zeit in der englischen Literatur immer mächtiger, besonders seit der große Humorist Jonathan Swift (geb. 1667 zu Dublin, gest. ebendas. d. 19. Okt. 1745 im Wahnsinn) seine epochemachenden Satiren in das Gewand der Prosa kleidete, obgleich er auch die gebundene Rede zu satirischen und erzählenden Zwecken ganz gut zu handhaben wußte, wie insbesondere in ersterer Beziehung seine „Beichte der Thiere“, in letzterer seine lieblichen poetischen Erzählungen „Philemon and Baucis“ und „Gadenus and Vanessa“ beweisen. Swift's Leben verzehrte sich in schroffen Widersprüchen, welche ihm nicht gestatteten, zu klarer künstlerischer Ruhe sich emporzuringen. Patriot und Freund des Volks, schmähte und verhöhnte er dieses heute, um morgen schon die Rechte und Freiheiten desselben mit den Waffen des Witzes und der Ironie zu verfechten. Als Dechant der Hochkirche vertheidigte er den Dogmenkram derselben gegen die Deisten, und doch hat keiner der letztern die kirchlichen Albernheiten so schonungslos gegeißelt, wie er es that. Parteimann durch und durch, eiferte er gegen die Parteiwuth; mit Vorliebe in den zurückstoßendsten Formen des Menschenhasses und der Menschenverachtung sich bewegend, trug er das liebevollste Herz in der Brust und war unausgesetzt auf die sittliche Besserung, wie auf die materielle Wohlfahrt der Armen und Unterdrückten bedacht, deren Sache er in vielen seiner politischen Pamphlete so kräftig verfochten hat. Der Region des Ideals ist Swift als Schriftsteller fast immer fern geblieben, seine Sphäre der Wirksamkeit war die Sphäre des gesunden Menschenverstandes (common sense), sein satirisches Rüstzeug nicht Pfeil oder Degen, sondern die Keule. Seinen glänzendsten Feldzug gegen das christliche Priesterthum (katholisches, lutherisches, calvinistisches und anglikanisches) enthält sein Märchen The tale of the tub, das 1704 erschien. Wie rücksichtslos er hier verfährt, ersieht man schon daraus, daß er die Kanzel mit dem Galgen und dem Gauklergerüste der Marktschreier auf die gleiche Linie stellt. Am derbsten wird der widerwärtige Calvin und dessen Lehre von der Vorherbestimmung mitgenommen. Kaum minder schonungslos fällt er in der „Erzählung von der Bücherschlacht“ über gelehrte Pedanterie und Schulfuchserei her. In Rabelais' Geist gedacht und geschrieben ist der groteskkomische Reiseroman Gulliver's Reisen (Gullivers travels 1727), der in aller Welt bekannt wurde, aber von politischen Beziehungen und Anspielungen wimmelt, welche nur die genaue Bekanntschaft mit den damaligen öffentlichen Zuständen Englands verständlich macht. Alle zeitgenössischen Verkehrtheiten spiegelt dieses Buch meist in kolossaler, mitunter sehr zotiger Verzerrung wieder, nur Schade, daß es mit dem Gebrechen der Gedehntheit behaftet ist. (Works, Lond. 1755. With a life of the autor and notes publ. by W. Scott. Edinb. 1814. Swift's humorist. Werke übers. v. Fr. Kottenkamp, Stuttg. 1837 [1]). Den echten

[1]) Nähere Bekanntschaft mit Swift zu vermitteln ist sehr geeignet „Das Swift-Büchlein“ von Gottl. Regis (Berl. 1847). In diesem Buche kommt auch die treffende Aeußerung von Carus über Swift vor: „Es gibt Knospen, welche zu herrlichen, lebensfrischen Zweigen und Blättern auszuschlagen ursprünglich bestimmt waren und nun durch ein sonderbares Spiel der Natur und äußere Einwirkung von Kälte u. dgl. zu Stacheln geworden sind, und wenn sie nicht mehr grünen können, durch ihre Spitzen das Vieh abhalten und zur Sicherung des Ganzen mitwirken. Großentheils, glaube ich, ist Swift einem solchen zum Dorn verwan-

derben John-Bullismus, wie er durch Swift in die englische Literatur eingeführt wurde, repräsentirte auch der gelehrte, grobknochige Lexikograph, Journalist, Literarhistoriker und Satiriker Samuel Johnson (1709—1784). In Nachahmung Juvenals züchtigte er in seinen Satiren die Thorheiten der Zeit und in der „London" (1749) betitelten insbesondere die Laster der Hauptstadt. Sein Lehrgedicht The vanity of human wishes (1749), wie sein Roman Rasselas sind verständig, aber poesielos. Seine vielgelesene Zeitschrift der Herumstreicher (the Rambler) verschaffte ihm einen kritischen Einfluß, vor dem sich Alles beugen mußte. Hochbejahrt schrieb er seine „Biographien der berühmtesten englischen Dichter," die manche dankenswerthe Nachweisung enthalten, zugleich aber auch von dem beschränkten ästhetischen Gesichtspunkt ihres Verfassers zeugen. Eine Frucht damaliger Philosophie der Gesellschaft, die weit mehr Frankreich als England angehört, begegnet uns in den Briefen, welche der weltmännisch gebildete Philipp Dorner Stanhope Graf von Chesterfield (1694—1773) an seinen Sohn schrieb und die in dem leichten und gefälligen Style, wie er seit Steele und Addison aufgekommen, das Ideal eines Staats-, Welt- und Lebemanns aufstellen, der geeignet wäre, in der damaligen vornehmen Gesellschaft sein Glück zu machen (Letters 1774). Ein ganz anderes Muster von Epistolographie sind die berühmten politischen Briefe des Junius, dessen wahrer und wirklicher Name noch immer nicht unwidersprochen ausgemittelt ist (Philipp Francis?). Diese Briefe erschienen von 1769—1773 im Public Advertiser und unterwarfen die Staatsverwaltung einer so genialen, kenntnißreichen, satirisch bittern und durchschlagenden Kritik, wie sie außerdem nie und niemals wieder geübt wurde (Letters of Junius, zum erstenmal vollständig gedr. London 1812. Verdeutscht von A. Ruge 1848). Meister eines glänzenden politischen Styls war auch der Redner und Publicist Edmund Burke (1729—1797), der leidenschaftliche Gegner der französischen Revolution (Works. Lond. 1792), und voll praktischer Lebensweisheit, Klarheit der Anschauung und des Ausdrucks, voll edelster Freiheitsliebe und Humanität sind die Volksschriften, Briefe und Denkwürdigkeiten des großen Mitgründers der nordamerikanischen Republik, Benjamin Franklin (1706—1790), unter dessen Bild die Muse der Geschichte das Wort geschrieben hat: Eripuit coelo fulmen sceptrumque tyrannis. Neben Burke sind als glänzende und erleuchtete Staatsredner insbesondere hervorzuheben der „große Commoner" William Pitt, nachmals Earl von Chatam (1708—78), dessen Sohn William Pitt der Jüngere (1759—1806), der geniale Whigführer Charles Fox (1749—1806), Henry Grattan und Richard Brinsley Sheridan (1751—1816). Der Letztgenannte ist einer der vielseitigst begabten Männer gewesen, welche England hervorgebracht hat. Lord Byron hat (Diary, 17. Dez. 1813) mit edler Wärme von Sheridan gesagt: „Was Sheridan jemals unternommen und gethan hat, ist immer in seiner Art das Beste gewesen. Er schrieb die beste Farce (The critic), die beste Apostrophe (Monody to the memory of Garrick), die beste Komödie (The school for scandal) und er hielt die beste Rede — (die berühmte Begum-Rede im Prozeß des Warren-Hastings vor dem Oberhause, Juni 1787) — welche je in England erdacht oder gehört worden ist." Sheridans Lustspiel „die Lästerschule" gehört ohne Frage zu den trefflichsten Hervorbringungen der komischen Muse in alter und neuer Zeit. Es ist eine klassische Komödie und noch die spätesten Generationen Englands werden sich an der in den Personen der Ladies Teazle und Sneerwell wundervoll gezeichneten Lästersucht ergötzen.

delten Zweig vergleichbar." — Eine mit Swift verwandte, jedoch weit mildere Natur war sein und Pope's Freund John Arbuthnot (st. 1735), der einen witzigen Commentar zu Gullivers Reisen schrieb und den Roman John Bull herausgab, welcher seither der Spitzname des englischen Volkes blieb.

In ausgezeichneter und sehr wirksamer Weise trug zur Bereicherung der englischen Nationalliteratur die künstlerische Prosa bei in der Form des Romans. Es hatte diese poetische Gattung bis jetzt in England dieselben Phasen durchgemacht wie überall. Zuerst war der Ritterroman, dann der Schäferroman, an die Reihe gekommen und dem letzteren hatte sich die Allegorie gesellt. Jetzt kam der Reiseroman auf und zwar durch den äußerst fruchtbaren Daniel Defoe (1663—1731), dessen wahrscheinlich auf die Fata eines schottischen Matrosen (Alexander Selkirk) gegründetes Hauptwerk Robinson Crusoe (Life and strang surprising adventures of R. C. 1719) die Runde durch Europa machte, zahllose Nachahmungen hervorrief und der Stammvater der Romanfamilie der Robinsonaden geworden ist. Liegt dieser Richtung ein abenteuerlicher Zug und Hang nach der Fremde und ihren Wundern zu Grunde, so machte im Gegensatz hiezu Samuel Richardson (1689—1761), der Gründer des Familienromans in England, die Einkehr im eignen Hause und Herzen zur Basis seiner in Briefform verfaßten, sehr weit ausgesponnenen Romane (Pamela 1740, Clarissa 1748, Sir Charles Grandison 1753, zus. 19 Bde). Richardson schrieb mit bewußter moralischer Tendenz, er wollte belehren, warnen und bessern. Er stellt Ideale von guten Charakteren auf, „fehlerfreie Ungeheuer, wie die Welt sie nie gesehen," sagt Walter Scott witzig und treffend, und diesen gegenüber irgend ein verworfenes Subject, um an beiden seinem Publicum zu demonstriren, was es zu thun oder zu lassen habe [1]). Einen soliden Contrast zu dieser Einseitigkeit bildet Henry Fielding (1707—1754), dessen reiche Welt- und Menschenkenntniß ihn das Leben schildern lehrte, wie es wirklich ist. Nachdem er zuerst fleißig für die Bühne gearbeitet (18 Lustspiele), wandte er sich zum Roman und schrieb den Joseph Andrews und die Gaunergeschichte Jonathan Wild, welche dem althergebrachten Geschmack der Engländer an Freibeuterhistorien sehr zusagen mußte. Sein Hauptwerk ist aber der Tom Jones or history of a foundling (1749, deutsch v. Bode, von Lüdemann, von Diezmann), ein Roman, der noch jetzt gern gelesen wird und dieser andauernden Gunst der Lesewelt würdig ist wegen seiner trefflichen Sittenmalerei und Charakteristik, welche durch passend angebrachten Witz und harmlosen Spott noch mehr gehoben wird. Fieldings letzte Arbeit, Amelia, ist schwach. Die realistische Manier dieses Autors erscheint gesteigert und vervollkommt in den Romanen von Tobias Smollet (1720—1771), dessen john-bullistischer Humor vielfach an Swift erinnert, besonders wenn er in seinem Muthwillen die engen Schranken des Anstandes keck überspringt oder sich von seiner torystischen Parteiansicht zu satirischer Bitterkeit fortreißen läßt. Von seinen Romanen erschien

---

[1]) Richardson's bis zur Langweile redseliger und minutiöser Styl legt sich schon in den Titeln seiner Schriften dar. Der Titel der Clarissa lautet z. B. Clarissa or the history of a young Lady: comprehending the most important concerns of private life, and particularly shewing the distresses that may attend the misconduct both of parents and children in relation to marriage. Die Clarissa ist übrigens der beste seiner Romane und ihr Inhalt folgender. Clarissa, ein Ausbund weiblicher Vollkommenheit, wird von ihrer habsüchtigen Familie an einen ihrer durchaus unwürdigen Mann zu verheiraten gesucht. Ihre Weigerung zieht ihr heftige Vorwürfe und Verfolgungen zu. Diese steigern sich fortwährend, so daß die Heldin, unfähig, diese Qualen länger zu ertragen, sich in den Schutz eines ihrer Anbeter zu begeben beschließt. Dieser Anbeter, Lowelace geheißen, ist ein wahres Ideal von einem liebenswürdigen Weltmann, der nur den einzigen Fehler hat, daß er ein zweiter Don Juan ist und darauf ausgeht, alle Mädchen und Frauen zu ruiniren. Es fällt ihm daher auch nicht ein, Clarissa zu heiraten, allein sie ist zu schön und liebenswürdig, als daß er nicht Alles aufbieten sollte, sich in ihren Besitz zu setzen. Aber alle seine Künste scheitern an der Reinheit Clarissa's. Da bringt er sie mit List in ein schlechtes Haus und erringt endlich vermittelst Opium und Gewalt einen schändlichen Sieg. Das arme Opfer stirbt an gebrochenem Herzen und der Verderber fällt im Duell von dem rächenden Degen eines Verwandten Clarissa's.

Roderik Randon 1748, Peregrine Pickle 1751, The adventures of Ferdinand Fathom 1753, The adventures of Sir Launcelot Greaves 1760, The expedition of Humphry Clinker 1771. Köstlich sind besonders der Peregrine Pickle, dessen drastische Komik selbst einen Sterbenden zum Lachen bringen könnte, und Humphrey Clinker, der vor jenem den Vortheil künstlerischer Vollendung voraus hat. Smollet hat auch eine politische Satire (The adventures of an Atom) und eine geschätzte History of England (1750) geschrieben. Dem humoristischen Realismus Smollets steht Laurence Sterne (1713—1768) gegenüber mit seinem idealistischen Humor. Nicht die Komik der Thatsachen, sondern die humoristische Reflexion darüber ist seine wesentliche Eigenschaft. Die ganze Welt und Menschheit mit allen ihren Schwächen, Thorheiten und Schmerzen widerspiegelt sich bei ihm in dem Focus eines liebevollen Gemüthes, welches dem satirischen Lächeln stets die sentimentale — (Sterne hat dieses Wort recht eigentlich geschaffen) — Thräne gesellt. So tritt er, nachdem er früher einiges Unbedeutendere geschrieben (History of a watchcoat. etc.), als classischer Humorist auf in seinem Tristram Shandy (1759) und in seiner anmuthsvollen Sentimental Journey through France and Italy (1767), welches letztere Buch der Empfindsamkeit den höchsten Triumph bereitet und die Stimmung seines Autors für eine Zeit lang zur Stimmung der gebildeten Kreise Europa's gemacht hat. Der Tristram Shandy kann als Roman freilich Solchen, welche in Romanen das Stoffliche und Fülle und Wechsel der Scenen und Abenteuer lieben, nicht sehr gefallen. Die Handlung ist gleich Null und ein großer Theil des Buches verläuft mit der Erzeugungs- und Geburtsgeschichte des Helden [1]). Wer aber daran seine Lust hat, mitanzusehen, wie der Humor in seiner souveränen Ueberlegenheit über die Noth und die Dummheit des Menschentreibens das Kleinste wie das Größte in farbenschimmernden Blasen spielend in die Luft wirft und wieder auffängt, der wird den Tristram nie ohne Genuß zur Hand nehmen. Als der letzte große Romandichter Englands in diesem Zeitraum schließt sich den Vorgenannten an Oliver Goldsmith (1728—1774), der im Lied und in der Ballade, in der Epistel (The traveller 1765) und im elegischen Gemälde (The deserted village 1770) Vorzügliches, weniger dagegen als Dramatiker leistete, uns aber in seinem allwärts verbreiteten, idyllisch-sentimentalen Vicar of Wakefield (1766) einen der besten Romane der europäischen Literatur schuf. Sein Vers wie seine Prosa sind als classisch anerkannt. Seine Vielseitigkeit bewährte er auch durch feinsinnige kritische Aufsätze (Essays 1775), seine populäre Darstellungsgabe ernster Gegenstände durch seine Arbeiten über die englische, römische und griechische Geschichte [2]). Unter den Romandichtern zweiten Rangs sind hervorzuheben Richard Cumberland (1732—1811, Arundel, Henry, John de Lancaster), Charles Johnstone (st. um 1800, Chrysal or the adventures of a Guinea, etc.) und Henry Mackenzie (1745—1831, The man of feeling, The man of

[1]) Bei Erzählung dieser Geschichte und sonst auch ist der gute Sterne, wie alle humoristischen Naturen, das, was die Moralisten indecent nennen. Freilich weiß er oft gerade das Indecente zum Gefäß des feinsten Spottes zu machen. Ich erinnere nur an die berüchtigte Frage, welche Tristrams Mutter Betreffs des Uhraufziehens an ihren Mann richtet. Wie köstlich persiflirt Sterne bei dieser Gelegenheit die nur allzu häufige Verlederung der Ehe! Bekannt ist Sterne's Antwort auf die Bemerkung einer Dame, sie werde sein Buch nicht lesen, weil man ihr gesagt, daß es nicht immer anständig gehalten sei. „Lesen Sie's nur, sagte er. Das Buch ist wie Ihr kleiner Junge, der sich da auf dem Teppich umherkollert; er zeigt mitunter Dinge, die man gewöhnlich verbirgt, aber er thut das in aller Unschuld."

[2]) Goldsmith ist unbedingt einer der liebenswürdigsten Charaktere der englischen Literaturgeschichte. Seine von John Forster geschriebene Lebensgeschichte (The life and times of O. G. 1854) ist kulturgeschichtlich sehr wichtig.

the world), welche die verschiedenen Richtungen ihrer großen Vorgänger fortsetzten. Der geistvolle, durch seine Denkwürdigkeiten (Memoirs 1822) und Briefe um die Geschichte Englands in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts verdiente Horace Walpole (1716—1797) ist vermöge seines Romans The castle of Otranto (1764), zu welchem antiquarische Studien ihn anregten, ein Vorläufer und Bahnbrecher der Romantik seiner vaterländischen Literatur geworden und dieser zu Ende des 18ten Jahrhunderts erwachende neuromantische Geschmack inspirirte auch Anna Radcliffe geb. Ward (1764—1823) bei Abfassung ihrer berühmten Schauerromane, unter welchen The romance of the forest, the mysteries of Udolfo und the Italian für die besten gelten. Levis (1773—1818, The monk) und Maturin (1782—1824, The family of Montorio) trieben dann diese Schauerromantik auf die Spitze durch Erzählungen, in welchen die Gräuel sich zu Bergen häufen. Einen wohlthuenden Contrast zu diesen Extravaganzen bildet die treue und genaue, besonders auf Irland Bezug nehmende Sittenmalerei der zahlreichen Tendenzromane von Maria Edgeworth (geb. 1771). William Godwin (1756—1836) wurde durch seinen trefflichen Roman The adventures of Caleb Williams (1794) der Wegbahner der modern-sozialen Novellistik Englands.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts gelangte in der englischen Literatur auch der historische Kunststyl zu glänzender Ausbildung, getragen von der neuen kritischen Methode, von einem sorgfältigen Studium der Geschichtsschreiber des Alterthums und einer vorurtheilsfreien Philosophie. Die Reihe der großen englischen Historiker eröffnet der skeptische Denker und tiefe Menschenkenner David Hume aus Edinburg (1711—1776) mit seiner berühmten Geschichte von England (The history of Engl. from the invasion of J. Cesar to the revolution 1688, London 1763). Ebenbürtig steht neben ihm sein Landsmann, der lichtvolle William Robertson (1721—1793), der für die schottische Geschichte das leistete, was Hume für die englische (Hist. of Scotland 1759; ferner Hist. of Charles V. 1769 und Hist. of America 1777). Zugleich mit ihnen oder unmittelbar nach ihnen waren für die vaterländische Geschichte thätig Robert Henry, John Dalrymple, David Dalrymple, James Macpherson, Gilbert Stuart, Thomas Somerville, John Pinkerton und Malcolm Laing. Die römische Republik fand in Adam Ferguson (History of the roman republic 1783), Griechenland in William Mitford (Grecian Hist. 1784) einen tüchtigen Geschichtschreiber. Die Genannten alle werden jedoch verdunkelt durch Edward Gibbon (geb. am 27. April 1737 zu Putney, gest. am 16. Januar 1794 zu London). Auf der Höhe der Bildung seiner Zeit stehend, faßte Gibbon als Siebenundzwanzigjähriger zu Rom den Entschluß, die Geschichte des Verfalls des römischen Weltreichs zu schreiben, und widmete der Ausführung dieses Entschlusses Leben, Genie und Wissen. In den Jahren 1776—88 erschien dann seine berühmte History of the decline and fall of the Roman empire (deutsch von Sporschil), ein Werk, das trotz der ihm widerfahrenen und widerfahrenden Anfeindungen Seitens der Dunkelmänner allzeit zu den größten Triumphen historischer Kunst gehören wird, denn es vereinigt außerordentliche Vielseitigkeit der Forschung mit Gediegenheit des Urtheils, Feinheit der Combination mit der lebenvollsten Frische des Styls und einer glänzenden Darstellung voll Anschaulichkeit und Klarheit. Würdig schließt William Roscoe (1753—1831) die Reihe dieser englischen Historiker des 18. Jahrhunderts durch seine Biographieen der Mediciäer (The life of Lorenzo de' Medici 1795 und The life and Pontificate of Leo X. 1803), welche insbesondere die damaligen Kulturzustände Italiens dankenswerth beleuchten.

Vierte Periode.

Das Zeitalter Wilhelm's des Dritten und der Königin Anna hatte England in jeder Beziehung bedeutend gehoben, nach außen durch glänzende Theilnahme an der Demüthigung Frankreichs, im Innern durch Heilung der stuart'schen Reactionsschäden. Zwar loderte, von den Anhängern des Prätendenten geschürt, später die Flamme des Bürgerkriegs noch zweimal auf, allein nur, um rasch unterdrückt zu werden, und unter den Königen aus der hannover'schen Dynastie ging die aristokratisch-republikanische Verfassung Englands, für welche der Monarch weiter Nichts ist als eine Repräsentationsfigur, rasch der Phase der Entwicklung entgegen, bei welcher wir sie heutzutage angelangt sehen. Der Geist des 18. Jahrhunderts hatte auch in England alle Verhältnisse durchdrungen, wie die ganze Literatur der Periode Pope's dies hinlänglich beweist. Aber die Reaction ließ nicht lange auf sich warten. Der Abfall der amerikanischen Colonieen zeigte der englischen Aristokratie den Abgrund, in welchen der Geist der Emanzipation, der gewaltige Dämon des Neuen alles Alte und Veraltete hinabzuschleudern drohte. Seither hat die englische Geburts- und Geldaristokratie einen unerbittlichen und unaufhörlichen Kampf um ihre Existenz, den Kampf des Privilegiums gegen die Gleichheit geführt und zwar mit ebenso großem Muth als Glück. An der Energie dieser Aristokratie ist sogar der Genius der französischen Revolution erlahmt und das nivellirende Genie Napoleon's zu Grunde gegangen. Der gegen den revolutionären Geist des 18. Jahrhunderts reagirende Aristokratismus, wie er zu Ende dieses Zeitalters in England alle Verhältnisse zu bestimmen anfing, lenkte auch die Nationalliteratur in neue Bahnen und zwar, wie man gestehen muß, zum Heil der Literatur. Die Pope'sche Verständigkeit hatte sich ausgelebt und überlebt. Es war ein neues schöpferisches Element nöthig, um die ernüchterte Literatur wieder zu befruchten. Dieses Element war die Romantik, die aber, um es gleich hier zu sagen, in England weit gesunder war und blieb als wir sie in Deutschland zur nämlichen Zeit werden auftreten sehen. Die englische Neuromantik trug sich nie mit dem absurden Gedanken, das Mittelalter wieder herzustellen. Sie begnügte sich, aus dem „alten romantischen Land" die Anregungen zu poetischen Schöpfungen zu holen. Sie ging zurück auf die alten volksmäßigen Erinnerungen und Ueberlieferungen, sie heilte sich von der prosaischen Ueberfeinerung und Verständigkeit des Pope'schen Zeitalters durch einen durstigen Trunk aus dem Gesundbrunnen der Volkspoesie, sie erzog sich durch das wiederaufgenommene Studium der alten großen Nationaldichter, besonders Shakspeare's, der so lange vergessen oder verachtet gewesen war, weil ihn die Adepten der französischen Pseudoclassik nicht zu begreifen vermocht hatten. Macpherson's Ossian und mehr noch Thomas Percy's Sammlung alter Balladen weckten und nährten die Liebe für altnationalen Ton- und Klang. Auch von Deutschland her kamen fördernde Einwirkungen und besonders haben die feurigen Jugendwerke Göthe's und Schiller's auf mehrere Koryphäen der neuesten Periode der englischen Literatur nachhaltigen Einfluß geübt.

Der Uebergang aus dem französirenden Formalismus Pope's und seiner Zeitgenossen in das phantasievolle Gebiet der Neuromantik Englands war kein plötzlicher. Die Rückkehr aus dem Bereich der conventionellen Modepoesie zu Natur, Gemüth und nationalem Geist war schon von Thomson, Gray, Cowper, Glower, Sterne, Goldsmith und Andern gefordert und in bedeutenden Werken geltend gemacht worden. Neben Horace Walpole müssen als weitere Bahnbrecher der neuromantischen Richtung genannt werden der Schotte James Beattie (1735—1803), dessen Minstrel or the progress of genious in Spenser's Geist

und Manier gedichtet ist, und der unglückliche Thomas Chatterton (geb. 1752 zu Bristol, vergiftete sich 1770 aus Hunger), „der Wunderknabe, die schlaflose Seele, die unterging in ihrem Stolz“, wie Wordsworth von ihm sagt. Die trefflichsten seiner poetischen Leistungen (besonders herrliche Balladen) sind jene, welche er in alterthümlicher Sprache verfaßt und als vorgebliche Erzeugnisse des altenglischen Dichters Rowley bekannt gemacht hat [1]). Auf das Theater wirkten in antifranzösischem Sinne George Lillo (st. 1739), welcher das sogenannte „bürgerliche“, nachmals durch Diderot in Frankreich und durch Schröder und Iffland in Deutschland eingeführte Schauspiel mit großem Erfolg in England aufbrachte; und ferner zwei große Schauspieler dieser Zeit, Samuel Foote (1719—1777), welcher aus dem einheimischen Volksleben die Stoffe zu seinen scharf satirischen dramatischen Schwänken holte, und David Garrick (1716—1779), der das unsterbliche Verdienst hat, durch sein begeistertes, meisterhaftes Spiel der Nation ihren Shakspeare gleichsam wieder von den Todten erweckt zu haben, was für die Befreiung der englischen Literatur aus französischen Fesseln von größter Wichtigkeit werden mußte. Wir müssen aber jetzt unsern Blick von England nordwärts nach Schottland richten, denn dort hatte die Quelle der Volkspoesie, welche, wie ich oben angedeutet, für die Neugestaltung der englischen Literatur so bedeutend wurde, nie aufgehört zu springen und es treten uns dort zwei Dichter ersten Ranges entgegen, welchen diese Neugestaltung wesentlich zu Dank verpflichtet ist, Burns und Scott.

Die schottische Volksliederdichtung gehört zu den reichsten der Erde. Ihre frischen Weisen bilden einen ununterbrochenen Klangreihen von den ältesten Zeiten an bis auf unsere Tage hinab. Mehr als irgend ein anderes Volk hat das schottische seine Geschichte in Liedern geschrieben oder vielmehr gesungen. Voll Pietät überlieferte ein Geschlecht dem andern den alten Liederschatz, in welchem die theuersten Erinnerungen der Nation niedergelegt waren. Das Unglück, welches in Folge der jakobitischen Aufstände von 1715 und 1745 über Schottland hereingebrochen, brachte diesem Schatz reichlichen Zuwachs. Zugleich nahm sich ein Poet von Bildung, Allan Ramsay (1686—1758), der volksmäßigen Liederdichtung seines Landes mit Eifer an, obwohl ihm seine eigenen Lieder nicht eben sehr geriethen und sein Ruhm mehr auf seinem Hirtenspiel „der adlige Schäfer“ (the gentle shepherd 1724) beruht. Ramsay's Beispiel fand Nachahmung, jedoch sind von seinen Nachfolgern bis auf Burns nur auszuzeichnen Robert Ferguson (1750—1774) und Lady Anna Barnard geb. Lindsay (1750—1825), von welcher wir die herzige Ballade the auld Robin Gray (deutsch von Ploennies) besitzen. Robert Burns, welcher die schottische Volksliederdichtung zur höchsten Vollendung emporhob und eben dadurch zur Verjüngung der Nationalliteratur Großbritanniens wesentlich beitrug, wurde am 25. Januar 1759 in einer elenden Lehmhütte in der Grafschaft Ayr geboren und starb, von Kummer und Sorgen aufgerieben, schon am 21. Juli 1796 zu Dumfries. Seine Poetical works sind in zahllosen Ausgaben und Auflagen erschienen und deutsche Uebersetzer (Gerhard, Kaufmann, Bockelmann, Heintze, Freiligrath, Fiedler, Pertz) haben in Uebertragung derselben gewetteifert. Wenn je einem Poeten, so gebührt Burns, der sich, hinter dem Pfluge hergehend, aus dem brustbeengenden Dunstkreis der Armuth einzig und allein durch die Stärke seines Gemüthes in die sonnigen Aetherhöhen der Poesie emporschwang, der vielmißbrauchte und so selten verdiente Ehrentitel eines Naturdichters [2]). „Er war als Dichter geboren, sagt Carlyle, Burns'

[1]) Vgl. Chatterton's Leben und Werke von H. Püttmann, 1838.

[2]) Ihm half durchaus und ganz allein Natur;
Im ganzen Buche triffst du keine Spur,

Landsmann und trefflichster Beurtheiler; die Dichtung war das himmlische Element seines Wesens. Armuth, Verkennung und alles Uebel, nur nicht Entweihung seiner selbst und seiner Kunst, waren etwas Geringes für ihn. Der Stolz und die Leidenschaften der Welt lagen weit unter seinen Füßen und er blickte nieder gleicherweise auf den Edelmann und den Sklaven, auf den Prinzen und den Bettler und auf Alle, die den Stempel „Mensch" tragen, mit klarer Erkenntniß, mit brüderlicher Liebe, mit Mitgefühl und Mitleid. Eine Tugend wie von grünen Feldern und Berglüften lebt in seiner Dichtung; sie erinnert an das Naturleben und an rüstige Naturmenschen. Es liegt eine entscheidende Kraft in ihm und doch häufig eine süße angeborene Anmuth. Er ist zärtlich und ist heftig, doch ohne Zwang oder sichtbare Anstrengung. Er schmelzt das Herz oder entflammt es mit einer Macht, die ihm gewohnt und vertraut scheint. Wir sehen in ihm die Sanftheit, das zitternde Mitleid des Weibes neben dem tiefen Ernste, der Kraft und dem leidenschaftlichen Feuer des Helden. Thränen liegen in ihm und verzehrendes Feuer liegt wie ein Blitz versteckt in den Tropfen der Sommerwolke. Er hat einen Ton in seiner Brust für jede Note menschlichen Gefühls." Schon die flüchtigste Durchsicht von Burns' Gedichten kann dieses Lob Carlyle's bestätigen, während eine nähere Bekanntschaft den Dichter unserm Geist und Herz gleich theuer machen muß. Wollt ihr erfahren, wie ein wahrer Naturdichter die alltäglichsten Begebnisse des Landlebens in die Sphäre tiefsinniger Gedanken oder des Humors erhebt, so lest Burns' Stanzas to a Mountain Daisy oder seinen John Barleycorn; wollt ihr prickelnde Laune und schalkhaftes Kichern, Burns singt euch sein köstliches Wha is that at my bower-door; wollt ihr die vom Bankett des Lebens Ausgeschlossenen, die aus der Gesellschaft Verstoßenen sich in verzweifelten Orgien berauschen sehen, Burns führt euch in die Gesellschaft seiner Jolly beggars; wollt ihr die Aufgabe, Scherz und Lachen und markdurchrieselndes Grauen in einem Phantasiestück zu vereinigen, meisterhaft gelöst wissen, so laßt euch von Burns die Geschichte seines Tam O'Shanter erzählen; wollt ihr erfahren, wie das Herz des Volks an Heimat und Vaterland und nationalen Erinnerungen hängt, so lauscht den schwermuthsvollen Melodien von Burns' Liedern My heart's in the Highlands, Bonnie castle Gordon, Caledonia, The battle of Sheriff-muir, The gloomy night is gathering fast, The lovely lass of Inverness. Der geheimste Jubel glücklicher Liebe bricht aus seinem Lied It was upon a Lammas night hervor, eine über Grab und Tod hinaus dauernde Liebesglut und Zärtlichkeit athmen die wundervollen zur Verherrlichung von Marie Campbell gedichteten Lieder (Highland Mary, Will ye go to the Indies, my Mary? To Mary in heaven) und derselben Dichterbrust, welcher die rührendsten Seufzer entquollen, entsprang auch das kühne Triumphlied demokratischen Selbstbewußtseins und echtester Mannhaftigkeit: Is there, for honest poverty, that hangs his head, and a' that? Wohl durfte Burns in einem seiner Lieder mit gerechtem Stolz auf seine Stellung als freier schottischer Volkssänger hinblicken [1]. Indem er die Poesie seines Landes mit frischen Säften

---

Daß er geborgt von Griechen und Lateinern,
Noch woher sonst, den Ruf sich zu verkleinern. Digges.

[1]) No mercenary bard his homage pays;
With honest pride, I scorn each selfish end:
My dearest meed, a friend's esteem and praise:
To you I sing, in simple Scottish lays,
The lowly train in life's sequester'd scene;
The native feelings strong, the guileless ways . . . .

Aus dem schönen Gedicht The cotters saturday night. — In Betreff der Entwicklungsgeschichte Burns' verweise ich Wißbegierige auf die ausführliche Schilderung des Dich-

schwellte, hat er zugleich die Weltliteratur bereichert. Der ungemein große Anklang, welchen Burns bei allen Classen der Bevölkerung Schottlands fand, brachte die volksmäßige Liederdichtung wieder in reichen Flor und mehrte die Zahl der Volksdichter außerordentlich. Es ließen sich von Burns an bis jetzt mehr als hundert solcher Dichternamen anführen, allein wir müssen uns bescheiden, der bedeutenderen zu gedenken. Es sind dies Joanna Baillie (st. 1851), die Freundin Scott's, sonst auch durch ihre dramatischen Arbeiten, welche von 1798—1836 erschienen, in der englischen Literaturgeschichte bekannt; dann James Hogg, der Weber Robert Tannahill (1774—1810), der Maurergesell und nachmalige Romandichter und Literator Allan Cunningham (1784—1842), William Motherwell (1797—1835), der im Liede nur Burns nachsteht, und endlich Robert Nicoll (1814—1837). Am bekanntesten ist in der Heimat und Fremde James Hogg (1772—1835) geworden, gewöhnlich der Ettrick-Schäfer genannt, weil die Hütte, in welcher er geboren wurde, am Ufer des Ettrick lag und Schafehüten sein Beruf war. Er zeigte sich, nachdem seine poetische Ader einmal zu fließen angefangen, sehr fruchtbar in Versen und Prosa. Sein Meisterwerk, das seinen Namen erhalten wird, ist die „Wache der Königin“ (the queen's wake 1813), eine Sammlung von Balladen und Märchen, welche in einen anmuthig romantischen Rahmen gefaßt sind, indem der Dichter seine Erzählungen verschiedenen Minstrels in den Mund legt, die vor der Königin Maria bei Gelegenheit einer festlichen Wache an den Vorabenden der Einweihung einer Kirche um den Preis einer kostbaren Harfe wettsingen. Ganz vortrefflich sind in dieser Sammlung insbesondere die Ballade The witch of Fife (deutsch von Arentsschildt, Völkerst. 133) und das wunderliebliche Feenmärchen Fair Kilmeny (deutsch von Fiedler). Unter Hogg's übrigen Werken kommen die Sonnenpilger (the pilgrims of the sun) an Gehalt der Königinwache am nächsten.

Der volksthümliche und nationale Boden, auf welchem Burns und seine Nachfolger in der Liederdichtung standen, trieb auch die gesunde und markige Pflanze der heroischen Romantik Scott's in die Höhe, welche ihre Farbenpracht und ihren Duft über die ganze civilisirte Welt verbreiten sollte. Walter Scott wurde am 15. August 1771 zu Edinburg geboren und starb nach einem Leben angestrengter und ehrenwerther Thätigkeit am 21. September 1832 auf seinem Landsitz Abbotsford. Sein Schwiegersohn Lockhart hat in einem bändereichen Werke die Biographie des großen Dichters geschrieben [1]). Scott's romantische Phantasie machte sich schon auf der Schule bemerkbar, wo er sich darin gefiel, seine Kameraden mit Erzählungen von ritterlichen Fehden und bezauberten Schlössern zu unterhalten. Als er aber ernstlich zu produziren und auf Veröffentlichung des Geschaffenen zu denken anfing, hatte er bereits das Alter erreicht, in welchem der reflectirende Verstand der Einbildungskraft leitend zur Seite zu gehen beginnt. Daher das besonnene Maß in seiner Romantik, welche vor dem krankhaft Ueberreizten, formlos Zerflatterten, was den Werken der deutschen Neuromantiker anhängt, glücklich bewahrt blieb. Burns' große Erfolge trugen offenbar mit dazu bei, Scott's Production in die vaterländische, nationale Bahn zu lenken, auf welcher er so Bedeutendes geleistet hat. Seine ganze poetische Thätigkeit bildet gleichsam eine unendliche, aber nie ermüdende Variation des Thema's der Vater-

---

ters, welche Fiedler in seiner Gesch. d. schott. Liederdichtung (I, 138—255) gibt; ferner auf The life of Robert Burns by J. G. Lockhart, 1828, und Carlyle's schönen Essay: R. Burns.

[1]) Lockhart: Memoirs of the life of Sir W. S. 1837, 7 vols. — Complete Works of W. S. 1839, 52 vols.

landsliebe, wie er dasselbe in Versen angegeben, die zu seinen schönsten gehören [1]). Schottlands Natur, sowie die Traditionen der schottischen und englischen Geschichte waren für ihn der Quell unversieglicher Inspiration. Er erkannte von vornherein die Abgestandenheit und Lebensunfähigkeit der Poetik der Pope'schen Schule und gern ließ er Dichtungen ganz anderen Schlages, die aus dem stammverwandten Deutschland herübergekommen waren, auf sich wirken. So übersetzte er Bürger'sche Balladen und Göthe's Götz, was keine unwichtige formelle Vorübung zu selbstständigen Productionen wurde. Seine entschieden patriotisch-ritterlich-romantische Richtung zeigte sich schon in seinem ersten Gedicht von Bedeutung, in der Ballade Glenfillas (1801) deutlich ausgeprägt. Sein zweites Werk war die Frucht von Wanderungen durch das wildromantische Gränzland Westschottlands, dessen Volksballaden er aus dem Munde der Bewohner sammelte, überarbeitete und unter dem Titel The minstrelsy of the Scottish border 1802 herausgab. Drei Jahre darauf veröffentlichte er seine erste größere Dichtung, das Lied des letzten Minstrels (lay of the last minstrel. deutsch von W. Alexis), ein aus Balladen zusammengesetztes Heldengedicht, welches eine glänzende Schilderung des alten Fehdelebens an der schottisch-englischen Gränze enthält. Es erwarb dem Dichter Beifall, aber größeren noch die mehr auf historischem Boden sich bewegende Epopöe Marmion, a tale of Floddenfield, welche 1808 erschien und deren Mittelpunkt die blutige Schlacht bildet, welche die Schotten unter König Jakob IV. 1513 bei Flodden gegen die Engländer verloren. Die Darstellung des furchtbaren Kampfgewühls ist unübertrefflich meisterhaft. In noch höherem Grade ist die Jungfrau vom See (the lady of the lake. deutsch von W. Alexis), welche Scott 1810 herausgab, ein schottisches Nationalepos. Der Dichter hat hier die Scene in das schottische Hochland verlegt und macht uns zum ersten Mal mit Gegenden, mit Sitten, Gebräuchen und Charakteren bekannt, deren begeisterte Schilderung ihm auch später die schönsten Triumphe verschaffen sollte. Die späteren erzählenden Gedichte Scott's Rokeby (1813), dessen historischer Hintergrund die englischen Bürgerkriege, und der Herr der Inseln (the Lord of the isles 1814) kommen an Kühnheit und Pracht den früheren nicht gleich und von untergeordnetem Werthe sind The vision of Don Roderik, The bridal of Triermain und Harold the dauntless [2]). Ich füge hier, weil gerade von werthloseren Producten Scott's die Rede ist, gleich an, daß zu diesen auch seine dramatischen Versuche gehören, welche aus verschiedenen Zeiten seines Lebens stammen (Halidon Hill, Macduff's cross, the doom of Devorgoil, the Auchindrane tragedy). Scott's eigentliche Sphäre war und blieb die epische, und nachdem er sein erzählendes Genie in heroischen Epopöen bewährte, sollte er es, und zwar in noch höherem Grade, in der Form des Romans bewähren. Als Balladendichter war er ein Liebling seines Volkes geworden, als Romandichter wurde er

---

[1]) Breathes there the man with soul so dead,
Who never to himself hath said,
This is my own, my native land?
Whose hearth hath ne'er within him burn'd,
As home his footsteps he hath turn'd
From wandering on a foreign strand? . . . .
O Caledonia! stern and wild,
Meet nurse for a poetic child!
Land of brown heath and shaggy wood,
Land of the mountain and the flood,
Land of my sires! what mortal hand
Can e'er untie the filial band
That knits me to thy rugged strand!

[2]) W. Scott's poetische Werke, metr. übers. von A. Neidhardt, 1854 fg.

ein Liebling aller gebildeten Völker des Erdkreises. Er hat, von der richtigen Erkenntniß geleitet, daß die bisanhin gäng und geben Elemente der Romandichtung verbraucht wären, den modernen historischen Roman geschaffen und ist in dieser Gattung ein noch immer unerreichtes Muster geblieben, indem er alle besseren Eigenschaften des Ritterromans, des picaresken Romans, des Familienromans und des humoristischen Romans auf dem Boden der Historie zu entfalten verstand. Um dies zu vermögen, ist Reichthum der Phantasie und des Gemüthes, Kenntniß des menschlichen Herzens und der Geschichte, ein offener Blick für alles Schöne, nebst reichem Talent der Composition und Darstellung erforderlich, lauter Eigenschaften, wie sie nur einem Dichter von hohem Range eigen sind. Im Jahre 1814 eröffnete er anonym die lange Reihe seiner Waverley-Novellen mit dem Roman Waverley or 'tis sixty years since, welcher dem ganzen Cyclus seinen Gattungsnamen gegeben hat und zu den glänzendsten Schöpfungen des Dichters gehört. Es folgte Guy Mannering, dann der Alterthümler (the antiquary), dann Rob Roy und sofort in ununterbrochener Reihe bis 1831 die vierundsiebzig Bände historischer Novellen, die in Aller Händen sind. Zu den trefflichsten gehören zweifelsohne außer den vier bereits genannten das Herz von Mid-Lothian, die Schwärmer, die Braut von Lammermoor, die Legende von Montrose, Ivanhoe, Kenilworth, Quentin Durward und Woodstock. Den spätesten, wie z. B. Anna von Geierstein und Robert von Paris, sieht man deutlich an, wie sehr die Vielschreiberei auch dem größten Genie schädlich ist. Es hieße nur hundertmal Gesagtes wiederholen, wollte ich die künstlerische Vollendung der besseren dieser Schöpfungen einer außerordentlich productiven Dichterphantasie näher charakterisiren; allein ich kann nicht umhin, statt dessen auf einen Umstand aufmerksam zu machen, der meines Wissens von keinem Beurtheiler Scott's gehörig betont worden ist. Nur in einem Buche von George Sand findet sich eine gelegentliche Hindeutung auf diesen Umstand. Es ist der humane, volksfreundliche Zug, welcher durch Scott's Romane hindurchgeht. Allerdings ist er der Dichter der Lords und Ritter, aber nicht minder ist er auch der Dichter des Bauers, des Soldaten, des Handwerkers und des Bettlers. Wenn er, seinen aristokratisch-politischen Ansichten getreu, es beinahe immer so einzurichten weiß, daß sich für seine edelherzigen Vagabunden zuletzt ein vornehmer Stammbaum und ein reiches Erbe findet oder daß sie, die Leiter des Glückes stufenweise hinansteigend, oben angelangt der erkorenen Dame die Hand bieten können, ohne die letztere der Schmach einer Mesalliance auszusetzen, so muß auf der andern Seite dankbar anerkannt werden, daß er uns das Volk mit wahrhaft poetischen Farben gemalt, daß er aus demselben tüchtige, ja großartige Gestalten hat hervorgehen lassen, die an Geist und sittlicher Schönheit, an Muth und Treue den ritterlichen Hauptthelden keineswegs nachstehen, sondern sie oft geradezu übertreffen und verdunkeln. Cunningham hat ganz Recht, wenn er meint, der größte Zauber von Scott's Romanen bestehe vornehmlich in den volksmäßigen Charakteren, an welchen er überreich ist. Ich erinnere nur an den Pächter Dinmont, an Charlies Hope, an Andreas Diengut, an Cuddie Headrigg, an Richie Moniplies, an Harry Wynd und an den köstlichen Edie Ochiltree. Betrachtet man diese und noch eine ganze Reihe Scott'scher Volkscharaktere, so wird man gestehen müssen, der große Dichter habe das Volk geliebt, sei es auch mehr aus Instinkt als aus Grundsatz, und nie habe er als Künstler durch die Vorurtheile des Tory sich beirren lassen. Das gleiche Lob der Gerechtigkeit, mit welcher er in seinen Romanen verfährt, kann Walter Scott, dem Geschichtschreiber, nicht gezollt werden, wenigstens nicht dem Geschichtschreiber Napoleon's. Scott's biographisch-historisches Werk The life of Napoleon Bonaparte (1827) ist zwar in Beziehung auf Darstellung und Styl kräftig und malerisch, aber verfehlt um der Auffassung der französischen Revolution willen, welche Auffassung sehr unkritisch

und durchaus die eines starr toryistischen Engländers ist. Scott hat auch zweimal die Geschichte von Schottland geschrieben, einmal so zu sagen in vertraulicher, familiärer, aber dabei äußerst ansprechender Weise unter dem Titel Tales of a grandfather, dann in ernster gehaltenem Ton, dem aber meist Beseelung und Wärme fehlt. Ungleich weit tüchtiger und anziehender als diese letztere schottische Geschichte sind Scott's literarhistorische Arbeiten, wozu außer den Biographieen Dryden's und Swift's insbesondere seine Lebensbeschreibungen älterer Romandichter und Novellisten (Richardson, Fielding, Smollet u. a. m.) gehören.

Während in Schottland Burns die Rückkehr zur Natur als ein neues, gerngeglaubtes Evangelium in herzinnigen Liedern verkündete und Scott die Berge und Haiden seiner Heimat in der zauberhaften Beleuchtung seiner Romantik zeigte, probte auch in England die Poesie neue Schwingen. Einfachheit, Natürlichkeit, Wahrheit wurde hier die Losung einer Reihe von Dichtern, welche zunächst in die Fußstapfen von Cowper und Goldsmith traten, deren beschreibender Didaktik sich aber allmählig philosophische, politisch revolutionäre und romantische Elemente beimischten. Einer der frühesten Dichter dieser Richtung ist George Crabbe (1754—1832), der Poet der Wirklichkeit und zwar der „Wirklichkeit des niederen Lebens." Er kündigt sich schon in einem seiner Erstlingswerke (das Dorf, the Village 1782) als solchen an, indem er sagt, das Leben des Dorfes und dessen kleine und große Sorgen, das Loos des Bauern und Hirten, die Früchte der Arbeit und das, was nach den Mühen der letzteren des lebensmüden Alters harre, das wahre und echte Gemälde der Armuth, mehr zu versprechen und zu geben vermöge seine Muse nicht [1]). Diesen Ton hat er in allen seinen Werken (the parish register, the borough, tales, tales of the hall) eingehalten. Die Sicherheit, Genauigkeit und Schärfe seiner Zeichnung läßt Nichts zu wünschen übrig. Aber es liegt Nichts von dem sonnigen Lächeln Goldsmiths auf diesen einförmig düstern Bildern des Menschenlebens und Crabbe's unerbittliche Anatomie des Menschenherzens bringt zwar einen schlagenden, jedoch keineswegs wohlthuenden Eindruck hervor. Noch deutlicher als an Crabbe zeigt sich der Gegensatz zwischen der conventionellen Poesie des Zeitalters der Königin Anna und der jetzt in Schwang kommenden Naturdichtung, d. h. der poetischen Behandlung des Wirklichen, an William Wordsworth (1770—1850) auf, welcher gewöhnlich für das Haupt der sogenannten Seeschule (lake-school) gilt, d. h. für den Führer eines Kreises von Dichtern, deren Bezeichnung als Lakers von dem Umstand herrührt, daß ihre malerische und beschreibende Poesie vielfach an der Schilderung der reizenden Seen von Westmoreland und Cumberland sich geübt hat. Dieser äußerliche Grund einer Collectivbezeichnung für Männer wie Wordsworth, Coleridge, Southey und Andere ist noch der plausibelste, denn ein innerer läßt sich bei dem oft grundverschiedenen Streben der Genannten wohl kaum nachweisen. Wordsworth hat seine Werke mehrmals selbst gesammelt (in vier Bänden) und hat sie mit Erläuterungen und vertheidigenden Vorreden versehen, in welchen er sein System auseinandersetzt. Er fordert, daß der Dichter besitze Talent der Darstellung, Empfänglichkeit, Reflexion, Phantasie, Erfindungsgeist und Urtheilskraft; dann spricht er über den

---

[1]) The village life, and every care that reigns
O'er youthful peasants and declining swains;
What labour yields, and what, that labour past,
Age in its hour of languor finds at last;
What form the real picture of the poor,
Demand a song — the muse can give no more.

Byron hat den Dichter der Tales of the hall „der Natur strengsten, aber besten Maler" genannt (nature's sternest painter, yet the best).

Gebrauch dieser Eigenschaften. Man sieht, Wordsworth ging sehr methodisch zu Werke, viel methodischer als ein rechter Dichter es thut. Die bedeutenderen unter seinen Dichtungen (the excursion [1]), the white doc of Rylstone, the wagoner, Peter Bell) vermochten die Engländer, Wordsworth einen philosophischen Dichter zu nennen, insofern es seine Art und Weise sei, die Einzelnheiten des Lebens zu betrachten, wie sie neben einander sich darbieten, und daraus diese oder jene allgemeine Wahrheit zu abstrahiren. Auch als religiöser Dichter preisen seine Landsleute Wordsworth, weil in seinen Büchern kein Thema häufiger wiederkehre als das von der Abhängigkeit und Verantwortlichkeit des Menschen Angesichts einer höheren Macht. Gegenüber von diesen landsmännischen Urtheilen darf aber nicht verschwiegen werden, daß Wordsworths philosophisch-religiöse Expectorationen meist sehr banal und trivial sind, daß sein Streben nach Einfachheit und Natürlichkeit vielfach ein ängstlich gemachtes, seine poetische Potenz überhaupt nur eine geringe ist. Am liebenswürdigsten erscheint sein Dichten in seinen Sonetten an die Freiheit und in einigen balladenartigen Liedern (z. B. We are seven und the solitude of Binnorie). Einen höhern Rang als Wordsworth hat meiner Ansicht nach Samuel Taylor Coleridge (1773—1834) anzusprechen, denn er ist einer der originellsten Dichter der neueren Literatur Englands

[1]) The excursion ist eigentlich nur das Bruchstück einer größeren Dichtung (the recluse), welche nicht erschienen ist. Dieses Bruchstück ist übrigens sehr geeignet, uns mit den Eigenheiten Wordsworths bekannt zu machen. Der Inhalt ist folgender: Zuerst eine pathetische Erzählung von dem allmäligen Zerfall und der endlichen Zerstreuung einer Familie, welche eine einsame Hütte auf einer Haide bewohnte. Nach dieser Erzählung begeben sich der Hausirer und ein Dichter, sein Begleiter, auf den Weg, einen unglücklichen Zweifler zu besuchen, der in vollständiger Abgeschlossenheit in den Bergen lebt. Dieser Einsiedler ist in allen seinen politischen Hoffnungen getäuscht, all seines Glückes beraubt, von all seinem religiösen Glauben verlassen worden. Hier hat der Lehrer der Weisheit eine große Aufgabe zu erfüllen. Dieser Mann soll wieder für die Thätigkeit, für die Hoffnung, für den Glauben gewonnen werden. Aber was ist nun der Inhalt der Lehre, die der Hausirer, die Personification der Weisheit, bei dieser Gelegenheit entwickelt? Schöne Gedanken sind allerdings da und dort zerstreut; der Ursprung griechischen und chaldäischen Aberglaubens ist poetisch geschildert und die edelsten Neigungen unserer Natur sind auf die gewinnendste Weise hervorgehoben. So wird ein freundlicher und wohlthätiger Einfluß geübt. Aber wollte der Leser allzu hartnäckig nach dem Kern der Wahrheit forschen, welche mit vielem philosophischen Prunk dem Zweifler geboten wird, so wird er finden, daß der Vernunft wenig gegeben ist, sich daran zu halten. Der Weise rathet dem Kranken, das wilde Reh auf den Bergen zu jagen, und es wäre unmöglich, einen ersprießlicheren Rath zu geben für die Gesundheit und heitere Geistesstimmung. Allein wir besorgen, seine Zweifel möchten durch diese und ähnliche Anweisungen nicht bedeutend aufgeklärt worden sein. Die drei Unterredenden begeben sich nachher auf einen Kirchhof, wo sie den Pfarrer eines einsamen Dorfes treffen. Von ihm verlangen sie eine Auflösung ihrer Bedenklichkeiten. Ist der Mensch ein Kind der Hoffnung? fragt der Hauptsprecher. Aber auch der Priester weicht einer entschiedenen Antwort aus:

Unsere Natur, versetzt der Priester mild,
Die mögen Engel nur ergründen! sie
Erschau'n mit klarem unumwölkten Geist
Die Dinge, wie sie sind; wir selber aber
Erreichen jene Höh'n des Schauens nicht,
Uns mischt sich Gutes stets mit Schlimmem.
Trotz dem stolzesten Rühmen
Bleibt Einsicht für den unvollkommnen Menschen
Nur stets ein Streben und ein edles Ziel;
Sie bleibt des Höchsten Kron' und Attribut,
Wornach wir ringen, die wir nie gewinnen!

Dann geht der Priester über auf die Schilderung der Mannigfaltigkeit von Charakteren, welche sich unter seiner kleinen Heerde zeigt — eine Schilderung, die keinen andern Zweck zu haben scheint, als die unvermeidliche Verschiedenheit in Temperament und Ansichten darzuthun, welche der vielgestaltigen menschlichen Natur eigen ist. (Aus dem London and Westminster Review, übers. i. d. Blätt. z. K. d. Lit. d. Ausl. 1835, S. 238.)

und auf seinen phantastischen Gemälden liegt eine brennende Glut der Empfindung. In seinen Jugendjahren hatte den Dichter ein feuriger Eifer für die Ideen der französischen Revolution ergriffen und er hatte sich mit dem nachmaligen Hofpoeten und Zionswächter Southey zu allerlei republikanischer Propaganda verbunden, die sich aber bald an dem englischen Phlegma brach. Nachhaltigeren Erfolg errang Coleridge als poetischer Reformer und sein Name steht in der ersten Reihe derjenigen, welche die literarische Schule des 18ten Jahrhunderts in England stürzten. Mit Wordsworth eng befreundet, war Coleridge „Lakist", insofern „ein mystisches Sichversenken in die Schönheiten der Natur" das Auszeichnende der Seedichter ist [1]). Diese Naturliebe steigert sich bei Coleridge zu einer geheimnißvollen Beseelung der ganzen Natur. Alles in derselben ist ihm „der Ausdruck einer intellectuellen Kraft und er legt dem geringsten wie dem größten Gegenstande in der Schöpfung nicht nur eine physische, sondern auch eine moralische Existenz bei: der Ozean wird von Gefühlen und Leidenschaften bewegt; der Mond hat seine Launen; Kometen, Sterne und Wolken folgen innerlichen Antrieben." Es wird nicht zu viel gesagt sein, wenn man annimmt, daß Coleridge's Bekanntschaft mit den ästhetischen Prinzipien der deutschen Romantiker auf diese seine Natursymbolik, wie sie sich insbesondere in seinen wundersamen Hauptdichtungen Christabel (deutsch von Kranz) und The ancient mariner (deutsch von Freiligrath) höchst eigenthümlich ausspricht, von bedeutendem Einfluß geworden sei. Seelenvoll ist seine Romanze Geneviève (deutsch von Plönnies), wild erhaben seine Rhapsodie Fire, famine and slaughter, kräftig sein Drama Remorse. Seine kleineren Gedichte hat er in drei Sammlungen (Juvenile poems — Sibylline leaves — Miscellaneous poems) zusammengestellt. Sein Leben und literarische Thätigkeit schilderte Coleridge in dem autobiographischen Buch Biographical sketches of my literary life and opinioes (1817). Als einer der Vermittler zwischen deutscher und englischer Literatur lieferte er eine gute Uebersetzung von Schillers Wallenstein. Weit weniger Originalität als Coleridge zeigt Robert Southey (1774—1843), dem aber glänzende Bemeisterung der Sprache, Productivität und Bilderreichthum zuerkannt werden muß. Er begann seine Laufbahn mit dem extrem revolutionären Drama Wat Tyler, wandte sich aber dann der Epik zu und erregte zuerst durch seine Heldendichtung Joan of Arc die öffentliche Aufmerksamkeit. Er gab hierauf Thalaba (fragmentarisch übersetzt von Freiligrath), eine mit wilden und wunderlichen Arabesken verzierte arabische Geschichte in unregelmäßigen Rhythmen, dann Madoc, gegründet auf eine walliser Sage, der zufolge im 12ten Jahrhundert walliser Abenteurer nach Amerika gelangten, hierauf Kehama, eine hindostanische Erzählung, endlich Roderick, dessen Inhalt der Titelbeisatz the last of the Goths angibt. Kleinere, lyrische, epische und satirische Gedichte gelangen ihm mitunter ganz gut. Seine schon früher umgeschlagenen politischen und religiösen Ansichten gestalteten sich nach seiner Ernennung zum Hofpoeten (1813) zu krasser Reactionssucht. Er sang den Prinz Regenten an, dichtete Oden auf die Siege der Verbündeten und begeiferte Byron, welcher Southey's albernem Gedicht The vision of judgment eines seiner genialsten Producte entgegensetzte. Den Ruhm, welchen Southey seinen trefflichen historischen Arbeiten The history of Brazil (1810) und The life of Lord Nelson (1813) verdankte, verdunkelte er durch seine höchst befangene History of the war in Spain and Portugal und seine arge reactionäre Versumpfung documentirte er durch sein hochkirchliches Book of the church. Als vierter Chorführer der Seeschule gilt John Wilson (geb. 1789), der in seinen kleineren Gedichten reizende, der Natur

[1]) Näheres über die Prinzipien der Lakers, wie über die kulturgeschichtliche Stellung und Bedeutung der Seeschule s. in meiner Geschichte der englischen Literatur, S. 213 fg.

abgelauschte Situationen malt, während sein Hauptwerk die Palmeninsel (the isle of palms), eine poetische Erzählung in vier Gesängen, einen schönen Stoff mit gewinnendster Zartheit behandelt [1]). Ergreifend ist sein Nachtstück die Peststadt (the city of the plague) und mondscheinhaft lieblich sein Feenmärchen Edith and Nora.

Zwei Dichter von großem Ansehen unter ihren Landsleuten, Rogers und Campbell, schrieben zuerst in der didaktischen Weise der älteren Schule, lenkten dann aber allmälig auf die neue Bahn der Romantik ein, besonders der letztere. Samuel Rogers (1765—1855) trat 1792 mit dem an glänzenden und sinnigen Stellen reichen Lehrgedicht die Freuden der Erinnerung (the pleasures of memory) hervor, welches mit größtem Wohlwollen aufgenommen wurde [2]); dann veröffentlichte er nach langjährigem Schweigen die Fahrt des Columbus (the voyage of Columbus) und die von einem elegischen Hauch durchzogene poetische Erzählung Jacqueline (1814). In einem späteren didaktischen Gedicht The human life 1819 zeigt sich deutlich der Einfluß, welchen die neue Schule inzwischen auf Rogers gewonnen, während die poetische Reisebeschreibung Italy (1822), womit der Dichter Abschied vom Publikum nahm, noch einmal seine geschmackvolle Landschaftsmalerei und Gruppirung glänzend an den Tag legte. Thomas Campbell (1777—1843) begründete schon im 20. Lebensjahr seinen Ruf durch das didaktische Gedicht die Freuden der Hoffnung (the pleasures of hope), welches den besten Lehrgedichten der Weltliteratur beizuzählen ist. Später ging er zur poetischen Erzählung über, welche in der neuesten Periode der englischen Literatur neben dem Roman die einflußreichste und populärste Form geworden ist, und dichtete O'Connor's child (deutsch von Wolff), rührend und zärtlich, dann Gertrude of Wyoming, ein amerikanischer Urwaldstoff, anmuthig, melancholisch und formschön behandelt, endlich Theodoric, weniger gelungen. Von seinen kleineren Gedichten sind rühmlich zu erwähnen Lochiel and the wizard (deutsch von Bockelmann), Hohenlinden, the battle of the Baltic, the last man (deutsch von Freiligrath), the soldier's dream und Ye mariners of England (eins der populärsten Gedichte der englischen Literatur [3]). Die poetischen Erzählungen von James Montgomery (geb. 1771), the wanderer of Switzerland, the world before the flood, Greenland, the pelican island)

---

[1]) Die Palmeninsel erzählt die Geschichte zweier Liebenden, welche im indischen Meer Schiffbruch leiden, sich auf eine einsame Insel retten, sieben Jahre dort leben, ein Kind zeugen und endlich, durch ein zufällig landendes Schiff in die Heimat zurückgebracht, hier von der Mutter der jungen Gattin empfangen werden, welche Mutter ihre Tochter die ganze Zeit über mit nie gestilltem Sehnen am Meeresufer erwartet hatte.

[2]) And thou, melodious Rogers! rise at last,
Recall the pleasing memory of the past;
Arise! let blest remembrance still inspire,
And strike to wonted tones thy hallow'd lyre;
Restore Apollo to his vacant throne,
Assert thy country's honour and thine own.

Diese ehrenden Zeilen spendete Byron in seinen English bards and Scotch reviewers dem Dichter der Freuden der Erinnerung und setzte in einer Note noch hinzu: His elegance is really wonderful — there is no such a thing as a vulgar line in his book.

[3]) Die beiden zuletzt genannten schönen Dichtungen Campbell's finden sich trefflich verdeutscht in „Englische Dichter", eine Auswahl englischer Gedichte von Chaucer bis Tennyson mit deutscher Uebersetzung von O. L. Heubner, 1856. Selten hat das Kerkerleben eines Braven eine so edle Frucht gezeitigt wie diese Dolmetschungen. Gute Uebertragungen englischer Dichtungen alter und neuer Zeit bietet auch die „Britannia" von Luise von Ploennies (1843), ebenso die schon einmal erwähnte Sammlung von H. Harrys („Lieder aus der Fremde", 1857), und meisterhafte Nachdichtungen gab F. Freiligrath in den „Englischen Gedichten aus neuerer Zeit", 1846.

verrathen weniger dichterisches Talent als tiefreligiösen Sinn, welcher ihn auch zu einer Bearbeitung der Psalmen trieb, die unter dem Titel Songs of Zion sehr beliebt wurde. Das schöne Gedicht The common lot wird, obgleich nur aus wenigen Strophen bestehend, Montgomery's Namen auf die Nachwelt bringen. Die beiden Idylliker James Graham (1765—1814 und Robert Bloomfield (geb. 1766) erheben sich nirgends über die Mittelmäßigkeit. Der Balladendichter John Leyden (geb. 1775) und der Lyriker Henry Kirke White (1785—1806) starben zu früh, um die schönen Hoffnungen, die sie erregt hatten, zu erfüllen. Ebenso John Keats (1796—1820), Verfasser der phantasiereichen, gefühlvollen, von herrlichen Metaphern funkelnden Dichtungen Endymion und Hyperion, denen nur etwas weniger Dunkel und Düsterniß zu wünschen wäre, wie hinwider dem hochverdienten freisinnigen Publizisten und Literator Leigh Hunt (1784—1859) in seinen Poesieen mehr Wärme und Leidenschaft wohl anstände. Das vollendetste seiner Werke ist die poetische Erzählung The story of Rimini (4 Gesänge, 1816; deutsch in d. Blätt. z. K. d. Lit. d. Ausl. 1836, Nr. 72 ff.). Der berühmte Dante'sche Stoff (Inf. V.) ist hier von Hunt zu einem fein psychologischen, höchst eleganten Gemälde verarbeitet. Hunt stand lange Zeit in freundschaftlichen Beziehungen zu Moore und Byron und so mag uns sein Name als Uebergangspunkt zu diesen beiden großen Dichtern dienen.

Thomas Moore wurde am 28. Mai 1780 zu Dublin geboren, genoß einer sorgfältigen Erziehung, machte seine Studien an der Universität seiner Vaterstadt, gerieth in noch sehr jungem Alter in den Wüstlingskreis des Prinzen von Wales, welches Verhältniß aber zu Moore's Glück sich bald wieder löste, erhielt 1803 eine Anstellung in Bermuda, bekleidete aber dieses Amt nur kurze Zeit, kehrte nach größeren Reisen nach England zurück und hat dann bis zu seinem 1852 erfolgten Tod meist in ländlicher Zurückgezogenheit den Musen gelebt [1]). Moore begann seine dichterische Laufbahn mit einer Bearbeitung der Oden des Anakreon (1800), also mit einer Leistung, die nicht eben Productionskraft und Originalität verhieß, dagegen die wesentlichste Eigenschaft des Dichters, lyrische Frische und Beweglichkeit, charakteristisch ankündigte. In seinem ersten selbstständigen Erzeugniß von einiger Bedeutung, in den unter dem Titel Tom Little's poems im Jahr 1802 erschienenen Gedichten ist Moore noch völlig Anakreontiker und weiß zwar als solcher Phantasie und Witz schimmernd spielen zu lassen, verletzt aber vielfach durch frivole Auffassung der Liebe und ihrer Erscheinungen. Auf einem weit höheren Standpunkt angelangt erscheint Moore als Dichter der Irischen Melodien (Irish melodies), welche den Text zu den von Stevenson gesammelten Nationalweisen Irlands bildend von 1807—34 in zehn Abtheilungen erschienen. Man hat diese Lieder wohl mit Recht das schönste Denkmal genannt, welches Moore in der Geschichte der Poesie sich gesetzt. Tief ergriffen von den Leiden der Smaragdinsel, seiner unglücklichen Heimat, glühend begeistert von ihren Naturschönheiten und ihren historischen Erinnerungen, strömt der Dichter seine ganze volle und reiche Seele in diesen herrlichen Gesängen aus, in welchen die Lust und der Schmerz, der Stolz und die Trauer abwechselnd in Formen voll herzergreifender Melodie jubeln und weinen, zürnen und klagen. Eine wahrhaft rührende Anhänglichkeit an das arme grüne Erin heißt ihn der theuren Harfe seiner Heimat, die er aus langem Schlummer geweckt und ihr Klang, Licht und Freiheit wieder gelehrt zu haben er sich rühmt und rühmen

[1]) Memoirs, Journal and Correspondence of Th. Moore, ed. by Lord John Russel, 1855 fg. (ein unerquickliches, breit geschwätziges und nichtssagendes Buch. Mylord wußte aus dem reichen Material, welches ihm zu Gebote stand, schlechterdings Nichts zu machen).

darf[1]), die zartesten, innigsten Töne der Liebe entlocken, und wenn dann der Sänger die Saiten des Instrumentes voll und mächtig aufrauschen läßt, sprühen sie sengende Feuerpfeile auf Tyrannen und Verräther oder hauchen, aus Dur in Moll übergehend, gramschwere Klagelaute über die Gräber von Vaterlands- und Freiheitskämpfern hin. Von den übrigen lyrischen Poesien Moores sind die Sacred songs und die National airs anerkennend zu betonen. Inzwischen hatte der patriotische Zorn, welcher in vielen seiner Lieder flammt, den Dichter auf den Weg directer Opposition gegen das herrschende und insbesondere schwer auf sein Heimatland Irland drückende Regierungssystem geführt und ihn vermocht, den scharfen Griffel der Satire zur Hand zu nehmen, um die politische Despotie und soziale Fäulniß des englischen Torysmus mit ätzenden Zügen zu zeichnen. Er gab seine Satiren unter dem Namen Thomas Brown heraus und die durchschlagendsten sind die Intercepted letters or the Twopenny postbag (1810) und die höchst ergötzlichen Letters of the Fudge family in Paris (1818). Moore verwendete indessen nicht seine ganze Zeit auf die Arbeit in der „Essigfabrik der Satire“, sondern machte ein Jahr vor dem Erscheinen des zuletzt angeführten Spottgedichts sein poetisches Hauptwerk bekannt. Es ist dieß Lalla Rookh, an Oriental romance, bestehend aus vier poetischen Erzählungen, um welche sich eine kurze in Prosa geschriebene Liebesgeschichte als anmuthiger Rahmen legt. Die Tochter des Herrschers von Indien Aurungzeb, Lalla Rookh (d. i. Tulpenwange), ist mit dem Kronprinzen der Bucharei verlobt. Ein glänzendes Gefolge kommt nach Delhi, um die Braut zu ihrem Verlobten zu geleiten. An den Rastorten unterhält ein junger bucharischer Dichter, Namens Feramorz, die Prinzessin durch den Vortrag dichterischer Sagen, wodurch er ihr Herz gewinnt, während er sich von dem Kämmerling des Harems, Fadladeen, in dessen Person Moore die Kritikaster persiflirt, kritisch herunter machen lassen muß. Am Ende der Reise zeigt sich zu Fadladeens größter Bestürzung, daß Feramorz und der prinzliche Bräutigam eine und dieselbe Person sind, und die Geschichte schließt in Freude und Jubel. Die vier Feramorz in den Mund gelegten Erzählungen sind 1) der verschleierte Prophet von Khorassan (the veiled prophet of K.), 2) das Paradies und die Peri (Paradies and the Peri), 3) die Feueranbeter (the fire-worshippers), 4) das Licht des Harems (the light of the Harem). Die reizendste dieser orientalischen Romanzen ist das Paradies und die Peri, die großartigste die Feueranbeter; über jene hat Moore den süßesten Schmelz seiner unnachahmlichen poetischen Malerei ausgegossen, die oft mit wenigen Pinselstrichen wundersame, durch herrliche Contraste wirkende Bilder zu schaffen weiß[2]), diese trägt allen Zauber occidentalischer Romantik mitten in

---

[1]) Dear harp of my country! in darkness I found thee;
The cold chain of silence had hung o'er thee long,
When proudly, my own Island harp! I unbound thee,
And gave all thy cords to light, freedom, and song!
The warm lay of love and the light note of gladness
Have waken'd thy fondest, thy liveliest thrill;
But, so oft hast thou echoed the deep sigh of sadness,
That even in thy mirth it will steal from thee still.

Soll ich aus den irischen Melodien einzelne Liederperlen besonders hervorheben, so mögen es folgende sein: Go where glory waits thee — War song — When he who adores the — As a beam o'or the face — Sublime was the warning — Believe me — Erin! o Erin! — Oh, blame not the bard — She is frar from the land — 'Tis the last rose of summer — Come, rest in this bosom — As slow our ship — Forget not the field — They know not my heart.

[2]) Ich erinnere nur an die schöne Stelle:

Now, upon Syria's land of roses
Softly the light of eve reposes,

den Orient und zwar ohne die Localfarben zu verwischen, deren Treue ein Kenner wie Byron enthusiastisch pries. Und in noch einer weitern Beziehung sind die Feueranbeter höchst bedeutend. Es zeigt nämlich diese treffliche Dichtung, daß die englische Romantik einen Verlauf nahm, welcher sie so hoch über die Romantik unserer Schlegel und Fouqué stellt, indem sie, statt wie die letztere im Mittelalter befangen zu bleiben, ihre reichen Mittel dazu verwendet, das moderne Freiheitsbewußtsein künstlerisch zur Anschauung zu bringen. Das zweite größere Gedicht Moore's, die Liebschaften der Engel (the loves of the angels 1823), dessen Stoff auf eine Stelle der Genesis (Cap. 6) sich stützt, trägt ebenfalls orientalisches Colorit, ist aber zu gedehnt und verläuft zu sehr in lyrische Reflection, um Lalla Rookh nahezukommen. Der Reiz der Schilderung und die Musik des Verses sind indessen auch in diesem Gedicht bewunderungswürdig [1]). Moore's didaktisch-sentimentaler Roman The Epicurean (1827) ist ein wunderliches Product, dessen Totaleindruck ein keineswegs befriedigender genannt werden kann. Auch das Gedicht Alciphron, welches das Thema des Epikuräers in der Form poetischer Episteln variirt, beurkundet durchaus kein Vorschreiten des Dichters, der die Erschöpfung seiner dichterischen Ader fühlen mochte, indem er sich mit Vorliebe der Prosa zuwandte. Die Darlegung der gerechten Klagen Irlands gegen die englische Verwaltung an einen volksthümlichen Charakter anlehnend, schrieb er den Memoirenroman Memoirs of the life of captain Rock (1823) und beschäftigte sich dann immer angelegentlicher mit historischen Studien über Irland, deren Früchte er in seinen Memoires of Lord Edw. Fizgerald und in seiner History of Ireland darlegte. Als Biograph leistete Moore durch sein Life of R. B. Sheridan Anerkennungswerthes. Sehr zu beklagen ist, daß Moore das Manuskript von Byrons Denkwürdigkeiten, welches ihm sein großer Freund zur Veröffentlichung vermacht hatte, vernichtete, um kleinlichen Rücksichten der Byron'schen Familie zu genügen. Die von ihm herausgegebenen Letters and journals of Lord Byron with notices of his life (1830) gewähren für diesen Verlust nur schwachen Ersatz. Bedauerlich für Moore's Ruhm ist die Herausgabe seines Buches Travels of an Irish gentleman in search of religion (1833), als dessen mit glänzender Sophistik überfirnißter Kern ein höchst engherziger Katholicismus erscheint. Man sieht, daß Moore im Wesentlichen und Ganzen in seiner Entwicklung über die Romantik nicht hinausgekommen ist. Er bildet den Uebergang von Scott zu Byron, dessen durchaus moderner Tendenz die Romantik nur als treugehorsame Magd die Schleppe nachträgt.

George Byron-Gordon wurde am 22. Januar 1788 zu London geboren [2]) und zwar in nicht glücklichen Verhältnissen, da sein Vater, genannt der tolle Jack, ein sehr lüderlicher Bursche war und Weib und Kind in ziemlich beschränk-

---

And like a glory the broad sun
Hangs over sainted Lebanon,
Whose head in wintry grandeur towers
And whitens with eternal sleet,
While summer, in a vale of flowers,
Is sleeping rosy at his feet.

1) Poetical works of Th. Moore, collect. by himself, Lond. 1841; 10 vols. Th. M. poetische Werke, deutsch v. Th. Oelkers, 4 Thle. 1839. Lalla Rookh, deutsch v. A. Schmidt, 1857. Die „Peri" hat H. Kurtz (1844) wunderschön verdeutscht.

2) Anderen (minder glaubwürdigen) Angaben zufolge ist Byron in Schottland oder in Dover geboren. Vgl. über das Leben Byron's, außer dem schon berührten Werke Moore's, Medwins Conversations with Lord Byron (1824), de Salvo's Lord Byron en Italie et en Grèce (1825), Leigh Hunt's Lord Byron and some of his contemporaries (1828), Lady Blessington's Conversations with Lord Byron (1834), W. Müller's Biographie Byrons in den „Zeitgenossen" n. R. Nr. 17, und mein Buch „Dichterkönige", S. 367 fg.

ten Umständen zurückließ, als er drei Jahre nach der Geburt des Knaben starb. Die junge Wittwe zog sich nach Banff in Schottland zurück und widmete sich ganz der Pflege ihres Sohnes, welcher, schön von Antlitz und Gebärde, das Unglück gehabt hatte, mit einem Klumpfuß auf die Welt zu kommen. Dieses Mißgeschick wurde eine Hauptquelle von Byrons misanthropischer Verstimmung. Auf den mit außerordentlicher Sensibilität ausgestatteten Knaben machten die Spöttereien über seine Lahmheit, welche er fortwährend von Seiten seiner Schulkameraden, ja sogar aus dem Munde seiner Mutter hören mußte, einen sehr nachhaltigen Eindruck und hetzten ihn frühzeitig in jene Verbitterung hinein, welche ihn später einmal ausrufen ließ: „Wie zum Teufel hat man eine Welt wie die unsrige machen können! In welcher Absicht, zu welchem Zwecke Stutzer schaffen können und Könige und Magister und Weiber von einem gewissen Alter und eine Menge Männer von jedem Alter und gar vollends mich! Wozu denn?“ Es dürfte vielleicht nicht zu kühn sein, anzunehmen, daß schon in der Seele des Knaben, wenn derselbe in kindischem Unmuth die Lehren des Katechismus von einer allgütigen Vorsehung mit der körperlichen Beschaffenheit verglich, welche ihm zu verleihen dieser alliebenden Vorsehung beliebt hätte, der Keim jener düstern, wühlenden Skepsis enstanden sei, welche alle Werke Byrons dämonisch durchwaltet. Die Gebirgsluft der schottischen Hochlande, wohin die Mutter den achtjährigen Knaben gebracht hatte, kräftigte indessen seinen schwächlichen Körper so sehr, daß er in allen Spielen seinen Altersgenossen bald an Gewandtheit, Ausdauer und Kühnheit voranstand, wie er später in seinen Jünglingsjahren in allen Leibesübungen, im Schwimmen, Reiten, Fechten, Schießen die Palme errang. Auch auf seinen Geist übte der Aufenthalt inmitten der Natur- und Sagenwunder Hochschottlands zweifelsohne bedeutenden Einfluß. Durch den 1798 erfolgten Tod seines wunderlichen Großoheims Lord William wurde dem jungen Byron die Lordschaft und Pairswürde zu Theil und seine Mutter ging jetzt mit ihm nach England, damit er auf der berühmten Schule zu Harrow seine wissenschaftliche Vorbildung erhielte. Sechs Jahre verbrachte er in dieser Anstalt, und während eines Ferienaufenthalts bei seiner Mutter in Nottingham lernte er 1804 Miß Mary Chaworth kennen, die sein Herz mit einer glühenden Leidenschaft erfüllte. Miß Chaworth achtete indessen der Huldigungen des „lahmen Jungen“ nicht sehr und heiratete bald darauf einen ganz unbedeutenden Menschen, was den stolzen Byron furchtbar kränkte. Wie tief und echt das Gefühl des Jünglings gewesen sei, bezeugt das schöne im Jahr 1816 geschriebene Gedicht der Traum (the dream), welches diese Jugendliebe schildert und von schwermuthsvoller Innigkeit durchzittert ist. Daß aber seine Anlage zur Welt- und Menschenverachtung durch diese trübe Erfahrung nicht vermindert werden konnte, liegt auf der Hand. Ebenso wenig seine Eitelkeit, welche, die hervorstehendste seiner Schwächen, mitunter ins Weite und Weiteste ging. (Als ein ergötzliches Beispiel davon kann das folgende betrachtet werden. Byron kam nach Rom, um sich von Thorwaldsen modelliren zu lassen. Die von dem großen Künstler gefertigte Büste des Dichters wurde von Allen außerordentlich ähnlich gefunden, nur von Byron selbst nicht, welcher ärgerlich ausrief: „Nein, das gleicht mir gar nicht; ich sehe viel unglücklicher aus!“) Einige seiner poetischen Versuche fallen in die Zeit seines Aufenthalts in Harrow, welches er 1805 verließ, um auf der Universität Cambridge seine Studien zu vollenden. Er gefiel sich hier in einem studentisch tollen Treiben, so daß ihn die gelehrten Perücken sehr gerne scheiden sahen, als er die Universität verließ, bevor er das 19. Jahr erreicht hatte. Auf Andringen seiner Freunde debütirte Byron 1807 zum ersten Mal öffentlich als Dichter, indem er eine kleine Gedichtsammlung herausgab, betitelt Stunden der Muse (hours of idleness). Es waren anspruchslose Erstlinge, die vom Publicum ziemlich

günstig aufgenommen wurden, allein „die Kritiker des Edinburg Review sahen sich gerade nach einem literarischen Opfer um“ und so erschien in dieser Zeitschrift eine höchst unbillige, im verächtlichsten Ton gehaltene Verurtheilung dieser Gedichtsammlung. Man muß indessen dieses kritische Verfahren preisen, denn unstreitig hat es viel dazu beigetragen, den Lord in die ihm eigenthümliche Dichterbahn zu treiben. Daß sie einen schlummernden Löwen geweckt, sollten die Edinburger Kritiker bald zu ihrem eigenen Schaden erfahren, denn nachdem Byron von 1808 an auf seinem alten gothischen Familiensitz Newstead-Abbey eine Weile lang mit lustigen Gesellen ein genial ungebundenes Poeten- und Zecherleben geführt, schleuderte er im März 1809 gegen jene, wie gegen die literarischen Unzulänglichkeiten der Zeit überhaupt, seine vernichtende Satire English bards and Scotch reviewers. Nachdem der Dichter seinen Sitz im Hause der Lords eingenommen, brach er, Englands überdrüssig, im Sommer 1809 mit seinem Freunde Hobhouse auf, um den Orient zu bereisen. Die Fahrt ging über Portugal und Spanien zunächst nach Albanien, wo Byron den berüchtigten Despoten und Kraftmenschen Ali Pascha kennen lernte und wo er den ersten Gesang des Childe Harold zu dichten begann. Nachdem er in den beiden folgenden Jahren die Türkei und Griechenland bereist hatte und, mit Leander wetteifernd, von Sestos nach Abydos über den Hellespont geschwommen war, kehrte er im Juli 1811 nach England zurück, wo ihm kurz darauf der Tod die Mutter entriß. Am 27. Februar hielt er seine mit Beifall aufgenommene Jungfernrede im Oberhaus und zwei Tage nachher erschienen die beiden ersten Gesänge von Childe Harold's pilgrimage. Der Eindruck, den dieses Werk, dessen erste Auflage binnen einer Woche sich vergriff, in ganz England hervorbrachte, war ein außerordentlicher. Er riß selbst Feinde und Neider und Kritikaster zu ungeheuchelter Bewunderung hin und stellte seinen Verfasser in die erste Reihe literarischer Größen. Und nun zeigte es sich auch, daß trotz der Kruste herber Misanthropie, welche sich scheinbar so eng um Byrons Herz gelegt, Wohlwollen und Beifall der Menschen, wo sie ihm entgenkamen, von bedeutendster Wirkung auf ihn waren. Denn der Erfolg seines Harolds machte seine Dichterader erst recht flüssig und rasch folgte sich jetzt eine Reihe glänzender Werke. Nachdem er im März 1813 die Satire The waltz anonym hatte ausgehen lassen, veröffentlichte er im Mai die türkische Erzählung The Giaour, eine Frucht seiner Reisen in der Levante, womit er das Feld der poetischen Erzählung betrat, eine Kunstgattung, welche in ihm ihren größten Meister anerkennt. Das Entzücken, womit das Publicum diese von Leidenschaft glühende, in aller Farbenpracht dichterischer Malerei funkelnde Liebes- und Rachegeschichte aufnahm, wurde noch erhöht durch die im Dezember des nämlichen Jahres bekannt gemachten poetischen Erzählungen The bride of Abydos und The Corsair, welche die Vorzüge des Giaurs mit strengerer Einheit des Plans, größerer Klarheit im Gang der Fabel und sorgsamerem Bau des Verses verbinden. Im folgenden Jahre feierte Byron Napoleon's Sturz durch seine Ode to Napoleon, keineswegs vom britischen Standpunkt aus, sondern aus dem Gesichtspunkt der Freiheit. Das Gedicht gehört indessen zu seinen schwächsten und streift vielfach an den Bänkelsängerton. Im August 1814 erschien Lara, die Fortsetzung und der Schluß des Corsaren, düster und geheimnißvoll, aber ergreifend und formstraff, und bevor das Jahr zu Ende ging, wurden die Hebräischen Melodieen (Hebrew melodies) geschrieben. Sie sind uralten israelitischen Weisen angepaßt, berühren in elegischer Schilderung einzelne Ereignisse der jüdischen Geschichte oder drücken in unbeschreiblich innigen Herzenslauten die Trauer eines unglücklichen Volkes über seine Vergangenheit und Gegenwart aus. Zu Anfang des Jahres 1815 that Byron den unglückseligen Schritt, sich zu verheiraten, er, der überhaupt

weder für die Ehe paßte noch leicht eine Frau finden konnte, die ihn zu verstehen und zu beglücken im Stande war. Daß Anna Isabella Milbanke-Noel, mit welcher er sich am 2. Januar 1815 vermählte, diese Frau nicht war, ist sicher. Auch äußerliche widrige Verhältnisse, die aus der Zerrüttung von des Dichters Vermögen herrührten, störten seine Ehe, nicht aber Byron's Productionslust, welche gerade in dieser Zeit die Belagerung von Korinth (the siege of Corinth) und Parisina schuf. Seine Frau verließ ihn, nachdem sie ihm eine Tochter geboren, im Januar 1816 scheinbar im besten Vernehmen, kehrte aber nie mehr zu ihm zurück, worauf die Scheidung eingeleitet und vollzogen wurde. Wer von beiden Gatten die größere Schuld dieser Katastrophe trägt, ist nicht recht klar geworden. Byron gesteht seine Verschuldungen in dem rührenden Gedicht Fare thee well, and if for ever! welches er der verlornen Gattin nachrief, offen zu, gab aber dadurch der ganzen Meute der Scheinmoralisten und Prüderiestolzen, von welchen England bekanntlich wimmelt, nur noch mehr Anlaß, wüthend über ihn herzufallen. Von jetzt an war er ein Gegenstand unablässiger und rücksichtslosester Angriffe von Seiten aller Bekenner des „Cant" (die bekannte Mischung von Ziererei, Prüderie, Heuchelei und Scheinheiligkeit), deren Anzahl in England Legion ist. Er fühlte, wie Moore sagt, die Unmöglichkeit, den Haß und die Verfolgungen zu hemmen, welche von überall her gegen ihn aufgeregt wurden. Deshalb verkaufte er Newstead-Abbey und verließ am 25. April 1816 England, um es nie wieder zu sehen. Auf der Fahrt rheinaufwärts begann er den dritten Gesang des Childe Harold, ging dann an den Genfersee und verlebte an dessen Ufern in der Villa Diodati mit seinem neugewonnenen Freund und Mitstrebenden Shelley den Sommer unter Bergstreifereien und eifriger Dichterarbeit. Hier entstand das furchtbare Nachtstück Darkness und die kühne Rhapsodie Prometheus, hier wurde die poetische Erzählung The prisoner of Chillon gedichtet und durch die wunderschöne Hymne auf die Freiheit (Eternal spirit of the chainless mind!) eingeleitet; hier wurde Manfred begonnen, jenes in den tiefsten Räthseln des Menschenseins wühlende Drama, in welchem Byron in seiner Weise die Faustsage variirt. Im Herbst nach Italien gegangen, wählte er vorerst Venedig zu seinem Standquartier und verbrachte den Winter daselbst unter bunten Liebesabenteuern. Im Frühjahr 1817 machte er einen Ausflug nach Ferrara, wo er die glutvolle Klage Tasso's (the lament of Tasso) schrieb, und nach Rom, welches er bald darauf als the Niobe of nations so prachtvoll feierte und betrauerte. Nach Venedig zurückgekehrt, stürzte er sich in den Strudel des üppigsten Lebensgenusses, umgab sich mit einem Harem und schien Leben und Genie in unbändigen Orgien austoben zu wollen. Aber immer wieder raffte sich inmitten trotzig toller Ausschweifungen sein Genius zu wundervollen Schöpfungen auf. Der vierte (Schluß-) Gesang des Childe Harold wurde begonnen und vollendet [1]), die komische Erzählung Beppo, diese von reizendstem Humor über-

---

[1]) Der in Spenserstanzen geschriebene Childe Harold ist die originellste, in sich abgeschlossenste Dichtung Byron's. „Die Sympathie mit der Natur, in den Phänomenen ihrer Furchtbarkeit und ihrer Schönheit, die Sympathie mit den unterdrückten, um ihre Freiheit kämpfenden Völkern", sagt ein ungenannter Beurtheiler (Blätt. z. K. d. Lit. d. Ausl. 1837, S. 27), „Begeisterung für das Genie, die Tugend, die Liebe und eine erhabene Melancholie, die sich an den Bildern und Scenen der Trauer und Verwüstung mit geheimer Lust weidet, das sind die Hauptzüge dieses Gedichtes; aber der Reichthum der Bilder, der Gedanken, der Scenen ist unermeßlich und die Sprache so edel, so körnig, so treffend, so abwechselnd mit schmelzender Zartheit und donnernder Kraft, daß sich diesem Product echter Inspiration nichts Verwandtes an die Seite setzen läßt. Es ist ein unerklärlicher poetischer Zauber darin; das Ganze ist von einer wunderbaren Atmosphäre umgeben, welche Alles mit dem Hauch der Schönheit überweht." — Als besonders glänzende Stellen hebe ich hervor die Schilderung des Mädchens von Saragossa (I, 51—56), das Stiergefecht (I, 71—80), die Schilderung

quellende Frivolität, gedichtet, die erhabene, Freiheitsblitze sprühende Ode to Venice gesungen und im Mazeppa ein ernster Stoff mit allen Reizen epischer Malerei ausgestattet. Auch das unvergleichliche moderne Epos Don Juan ward jetzt angefangen, von welchem Göthe bekanntlich sagt, es sei „ein gränzenlos geniales Werk, menschenfeindlich bis zur herbsten Grausamkeit, menschenfreundlich in die Tiefen süßester Neigung sich versenkend.“ Obgleich nur bis zum 16. Gesang gediehen und demnach Fragment geblieben, ist der in achtzeiligen Stanzen abgefaßte Don Juan das umfassendste Werk Byron's, wie sein reifstes. Mit spielender Schöpferkraft beherrscht er den gewaltigen Stoff, mit souverainer Meisterschaft gebietet er bei Behandlung desselben allen Dämonen seiner Poesie. Schmiegsam

Albaniens und Ali Pascha's (II, 42—73), das Lied vom Drachenfels (III,), die Stanzen über Rousseau und Voltaire und die Beschreibung des Genfersee's (III,), die Betrachtungen über Venedig (IV, 1—18), über die Dichter Italiens (IV, 30—42), über Rom (IV, 78—175), endlich die Apostrophe an das Meer (IV, 179—183). Der Childe Harold läßt sich nicht in eine der herkömmlichen Gattungen der Poesie einregistriren. Es ist ein poetisches Wanderbuch, dessen Held der Dichter selbst ist. Wenn es nun feststeht, daß sämmtliche Helden Byron's im Grunde immer nur er selbst sind und daß dieses beständige Wiederkehren der eigenen Subjectivität seiner Charakterzeichnung, wenigstens seinen männlichen Charakteren, etwas nachtheilig Monotones verleiht, so ist auf der andern Seite unbestreitbar, daß gerade das Vorwalten der drangvollen Individualität Byron's in seinen Werken diesen einen so eigenthümlichen Zauber verleiht und daß namentlich die unwiderstehliche Wirkung des Childe Harold hierauf beruht. Je mehr der Dichter die dünne Maske seines Helden fallen, je offener er hinter derselben die eigenen Züge schauen läßt, desto gewaltiger wird sein Lied, dessen tragischen Grundton er anschlägt, dessen Unsterblichkeit er prophezeit in den herrlichen Strophen: —

> Und höret ihr mich meine Stimm' erheben,
> Ist's nicht, daß ich mich krümm' in meinen Wehen;
> Er spreche, der mich bleich, der mich erbeben
> In meiner Seele Krämpfen hat gesehen.
> Doch dieses Blatt hier soll als Denkmal stehen!
> Mein Wort wird nicht in Luft verwehn, wenn lang
> Ich Asch' auch bin, und in Erfüllung gehen
> Vollauf wird mein weissagender Gesang
> Und thürmen bergehoch sich meines Fluches Zwang!
>
> Der Fluch, er sei — Vergebung! Höre mich,
> O Mutter Erd', ihr himmlischen Gewalten!
> Kämpft' ich mit meinem Schicksal nicht? Hab' ich,
> Was sich verzeiht, nicht duldend ausgehalten?
> War nicht mein Geist glutkrank, mein Herz gespalten,
> Zerstört Hoffnung und Ruf, mein tiefstes Leben?
> Und trotzt' ich der Verzweiflung finster'm Walten,
> War's, weil von anderm Stoff als Viele eben,
> Im Seelenmoder ich, wie sie, nicht mochte weben.
>
> Und doch hab' ich gelebt und nicht vergebens!
> Mag auch die Glut aus Geist und Adern schwinden,
> Zerbrech' in Qual die Form auch meines Lebens —
> Etwas in mir trotzt selbst der Zeit, dem Leiden,
> Und hält noch meinen Athem im Verscheiden!
> Etwas, das irdisch nicht, das sie nicht ahnen,
> Wird, gleich dem Nachhall längst verklungner Saiten,
> Den Geist besänft'gend, einen Weg sich bahnen,
> Und spät an Lieb' und Reu' versteinte Herzen mahnen.

Zedlitz's Uebersetzung.

Der oben citirte Kritiker trifft auch das Rechte, wenn er, auf die Eigenthümlichkeit von Byron's Naturschilderungen aufmerksam machend, sagt, es seien dieselben deshalb so entzückend, weil Byron die geschilderten Scenen nie bloß mit dem Auge der Phantasie auffasse, sondern immer eine tiefere Empfindung der Seele damit zu vermählen wisse, an das Aeußere immer etwas Innerliches, oft nur mit einem leicht hingeworfenen Wort, anknüpfe.

und biegsam und graziös wie ein gezähmter Tiger führt die Sprache alle, auch die bizarrsten Wendungen aus, welche des Dichters Wink ihr vorzeichnet. Alle Leidenschaften, die edelsten und die schlimmsten, entringen sich abwechselnd das Szepter. Witz, Spott, Hohn, herbster Sarkasmus, giftigste Satire, jauchzende Blasphemie, Wollust und Grausamkeit, bitterste Welt- und Menschenverachtung wirbeln im bacchantischen Tanze dahin; aber wenn sich der mänadenhafte Reigen auf kurze Augenblicke öffnet, sieht man die Liebe, in der Gestalt des Griechenmädchens Haidie verkörpert, in einsamer Felsengrotte träumen und lächeln und küssen. In reichster Entfaltung seiner Phantasie zeigt der Dichter, daß er überall heimisch ist, auf den höchsten Höhen, wie in den tiefsten Abgründen des Daseins, im Süden und Norden, im Westen und Osten, in den heimlichsten Verstecken des Menschenherzens wie in den localsten Beziehungen fremder Sitten und in den Lehren alter und neuer Geschichte. Dadurch erhält das Werk jene Universalität, jene kosmospolitische Färbung, welche einem wahrhaft modernen Gedicht unerläßlich sind. Rechnet man hinzu, daß Byron's poetischer Styl im Don Juan eine Vollendung erreicht, welche Börne entzückt ausrufen ließ: „Wie mild und stark zugleich, er donnert auf der Flöte!“ rechnet man hinzu, daß der Dichter hier gleich groß im Erhabnen wie im Komischen ist, rechnet man endlich hinzu, daß ihm — was sich die, welche in Byron bloß einen Lyriker sehen wollen, merken mögen — am rechten Ort die seltenste epische Kraft und Plastik zu Gebote steht [1]): so wird man im Don Juan ebensosehr die Krone von Byron's Schöpfungen als ein wirklich modernes Epos anerkennen. Allein, wie ob allen Werken des großen Dichters, liegt auch ob diesem ein düsterer gewitterschwüler Himmel, welcher kein befriedigtes Aufathmen gestattet und dessen Druck jene trostlose Stimmung erzeugt, die man mit den viel mißbrauchten Worten Zerrissenheit und Weltschmerz bezeichnet. Grelle Blitze der Verzweiflung durchzucken das Dunkel und wie boshaft lachender Donner erschallt in unendlicher Variation das mephistophelische Thema: Alles, was entsteht, ist werth, daß es zu Grunde geht! Und aber gerade das macht Byron so groß, gerade das macht ihn zum wahrsten Dichter unserer Zeit, daß seine Werke poetische Verkörperungen dessen sind, was uns Alle quält und peinigt, daß er fühlte und veranschaulichte, wie das Schiff der Geschichte auf den Sandbänken der Negation festsitzt, wie der Bruch mit der Vergangenheit in der Idee vollständig geschehen ist, ohne factisch vollbracht zu sein, wie uns darum die Gegenwart nur zur Skepsis anregt und wir der dunkeln Zukunft rathlos gegenüberstehen.

Der Lord war inzwischen seinem venetianischen Schwelgerleben entrissen worden durch eine edlere und innigere Neigung, welche ihm die als Sechszehnjährige an einen Greis verheiratete Gräfin Theresa Guiccioli geb. Gamba eingeflößt hatte. Er folgte ihr im Januar 1820 nach Ravenna und verlebte hier, nach ihrer Trennung von ihrem Gatten, an ihrer Seite ein glückliches, nur durch Kränklichkeit gestörtes Jahr. Auf den Wunsch seiner Geliebten dichtete er als Seitenstück zu Tasso's Klage The prophecy of Dante in Terzinen und bald darauf beendigte er sein Trauerspiel Marino Faliero, dessen Stoff der venetianischen Geschichte entnommen, dessen Ausführung aber undramatisch und ziemlich trocken rhetorisch ist. Doch ist die Figur der Angiolina vortrefflich und der Fluch, welchen der Doge vor seiner Hinrichtung auf Venedig legt, schwillt von

---

[1]) Man denke nur an die Beschreibung des Seesturms im 2. und an die mit furchtbarer Energie geschilderte Erstürmung Ismaels im 8. Gesang. — Ich weiß nicht, ob es nöthig, anzuführen, daß den Inhalt des Don Juan die Abenteuer des Helden in Spanien, Griechenland, Konstantinopel, Rußland und England bilden. Dem Plan des Dichters zufolge sollte Don Juan in der französischen Revolution umkommen, woraus die Idee einer schließlichen Sühne hervorleuchtet.

echt Byron'schem Pathos. Im Jahre 1821 ward Byron's bekannter Federkrieg mit Bowles über Pope ausgefochten[1]) und zunächst die Tragödie Sardanapalus gedichtet, welche schöne Dichtung der Verfasser „dem berühmten Göthe widmete, als eine von einem literarischen Vasallen seinem Lehnsherrn dargebrachte Gabe." Die herrliche Gestalt der Jonierin Myrrha, welche offenbar der Mittelpunkt des ganzen Gedichtes ist, veranlaßt mich, über einen dem großen Dichter oft gemachten Vorwurf ein Wort zu sagen. Sonderbarer Weise hat man nämlich Byron, in dessen Werken die Liebe durch Thränen lächelnd stets hinter dem Haß und Zorn hervorlauscht, den Vorwurf gemacht, er sei liebeleer. Schon die vielen glänzenden und ergreifenden Stellen, in welchen er sich über die Liebe ausspricht, hätten diesen Vorwurf als abgeschmackt erscheinen lassen müssen, um so mehr, da Byron vermöge seiner ganzen Organisation nicht ein Atom von Heuchelei an sich hatte[2]). Wer aber auch bornirt oder böswillig genug wäre, die einzelnen Schreie von Liebesleid und Liebeslust, welche Byron ausgestoßen, für unwahr zu halten, den müßte doch der Charakter der Myrrha eines Bessern belehren, denn die Liebe selbst in ihrer ganzen Zartheit, Hoheit und Glut hätte diesen Charakter nicht edler und schöner ersinnen und darstellen können. Byrons Frauencharaktere, seine Leila, Zuleika, Medora, Gulnare, Parisina, Angiolina, Adah, Myrrha, Neuha, Haidie, Marina, sind überhaupt Triumphe weiblicher Schönheit und Treue. Das Jahr 1821 brachte außer dem Sardanapal noch das Trauerspiel The two Foscari, eine venetianische Staatsaction, welche das finstere Walten der Regierung jener tyrannischen Republik veranschaulicht; dann das tiefsinnige Misterium Cain, dem gleichsam als Epilog das Mysterium Heaven and Earth folgte, in welchem Byron den nämlichen Stoff behandelte, welchen Moore in seinen Liebschaften der Engel behandelt hatte. Kain liefert,

---

1) Die Kritik war eben nicht Byron's Stärke. Er ließ sich, wahrscheinlich nur aus Originalitätssucht, die Lächerlichkeit entwischen, Pope über Shakspeare zu stellen.

2) Von den Aeußerungen, welche ich im Auge habe, sind die zwei bekanntesten folgende:

Yes, love indeed is light from heaven;
A spark of that immortal fire
With angels shared, by Alla given,
To lift from earth our low desire.
Devotion wafts the mind above,
But heaven itself descends in love;
A feeling from the Godhead caught,
To wean from self each sordid tought;
A ray of him who form'd the whole,
A glory circling round the soul. The Giaour.

— — — — The devotee
Lives not in earth, but in his ecstasy;
Alround him days and worlds are heedles driven,
His soul is gone before his dust to heaven.
Is love less potent? No-his path is trod,
Alike uplifted gloriously to God;
Or link'd to all we know of heaven below,
The other better self, whose joy or woe
Is more than ours; the all-absorbing flame
Which, kindled by another, grows the same,
Wrapt in one blaze; the pure, yet funeral pile,
Where gentle hearts, like Bramins, sid and smile. The Island.

Neben diesen berühmten Stellen mache ich noch auf folgende aufmerksam: Thou too art gone, thou loved and lovely one, etc. (Childe Harold II, 95—96), My daughter, withe thy name this song begun, etc. (Ch. H. III, 115—18), Oh love, no habitant of earth thou art, etc. (Ch. H. IV, 121), I have a passion for the name of Mary, etc. (Don Juan, V, 4), endlich auf das schöne Lied an Augusta Though the day of my destiny.

wie der Sardanapal, einen neuen eindringlichen Beweis von Byrons poetischer Macht und Kraft. Er läßt das Licht seines Geistes auf zwei in Mythe und Geschichte gleich verrufene Persönlichkeiten fallen und siehe da, beide erscheinen nicht nur in anderer Beleuchtung, sondern als wesentlich Andere. In Ravenna dichtete Byron auch noch die glänzende Satire Vision des Gerichts (Vision of judgment), angeeifert durch das oben berührte absurde Product Southey's [1]). Da er, der persönlichen und der Völkerfreiheit nicht nur in Versen hold, an den Planen und Verhandlungen der Carbonari theilgenommen und in Folge der zur Unterdrückung der italischen Revolution getroffenen Maßregeln mit seiner Geliebten und dem ihm befreundeten Vater und Bruder derselben, den Grafen Gamba, Ravenna hatte verlassen müssen, so war er nach Pisa gegangen, wo er den Schmerz erlebte, seinen Shelley durch plötzlichen Tod zu verlieren. Während des Jahres 1822 wurde in Pisa das unbedeutende Trauerspiel Werner und das seltsame dramatische Fragment The deformed transformed geschrieben. Im September 1822 von Pisa nach Genua übersiedelnd, bezeichnete er seinen dortigen Aufenthalt durch Abfassung des politischen Strafgedichts The age of bronze und der seinen besten Leistungen dieser Gattung gleichkommenden poetischen Erzählung The island, welche unsern Blicken die paradiesische Welt der Südseeinseln öffnet. Und nun beschloß er, tiefergriffen von den Vorgängen in Griechenland, wo ein von der europäischen Diplomatie verrathenes Volk mit dem eigenen Arm das türkische Joch zu zerbrechen unternommen hatte, das, was er in tausend glühenden Zeilen besungen, mit dem Schwerte in der Hand erfechten zu helfen und Gut und Blut und Leben der Sache der Neuhellenen zu weihen. Er raffte zusammen, was er an Gold besaß, segelte am 14. Juli 1823 mit einigen treuen Freunden nach Griechenland ab und gelangte am 5. Januar 1824 nach Missolonghi, wo er freudig und feierlich empfangen wurde. Auf eigene Kosten errichtete er eine Brigade von Sulioten und erhielt das Commando der zum Angriff auf Lepanto bestimmten Truppen. Die Verzögerung dieser Expedition versetzte den thatendurstigen Lord in fieberische Aufregung, welche eine Erkältung rasch zur tödtlichen Krankheit steigerte. Das am 5. Januar gedichtete ahnungsvolle Lied Tis time this heart should be unmoved sollte sein Schwanengesang werden. Der Gefahr bewußt und männlich gefaßt

---

[1]) Der zionswächterliche Hofpoet Southey hatte in der Vorrede seiner Vision des Gerichts Byron und dessen Freunde auf's Heftigste angegriffen, und nachdem er von Männern gesprochen „mit krankem Herzen und verderbender Phantasie, welche sich gegen die heiligsten Ordnungen der menschlichen Gesellschaft“ (wozu natürlich auch die Besoldungen der Hofräthe und Hofpoeten gehören) empören und „einen Haß auf die geoffenbarte Religion werfen,“ beigefügt: The school which they have set up may properly be called the Satanic school; for though their productions breathe the spirit of Belial in their lascivious parts and the spirit of Moloch in those loathsome images of atrocities and horrors which they delight to represent, they are more especially characterised by a Satanic spirit of pride and audacious impiety. So graß albern und fanatisch beurtheilte und beurtheilt man vielfach noch jetzt Byron in seinem Vaterland. Uebrigens scheint mir, natürlich nicht in Southey's Sinne, das Gemälde, welches der Lord in seiner Vision des Gerichts von der Erscheinung Satans entwirft, in mancher Beziehung ein wohlgetroffenes Abbild der Byron'schen Muse zu sein:

But bringing up the rear of this bright host
  A Spirit of a different aspect waved
His wings, like thunder-clouds above some coast
  Whose barren beach with frequent wrecks is paved;
His brow was like the deep when tempest-toss'd;
  Fierce and unfathhomable thoughts engraved
Eternal wrath on his immortal face,
And where he gazed a gloom pervaded space.

ging er dem Tode entgegen, der ihn am 19. April 1824 im sechsunddreißigsten Jahre mitten in der Vollkraft des Geistes hinwegnahm. Seine Leiche wurde nach England gebracht, allein die englische Heuchelei und Zionswächterei hat ihm ein Grab in der Westminsterabtei verweigert. Byrons Staub ruht in der Kirche des Dorfes Hucknell [1]).

---

[1]) Angenommen, der Herder'sche Grundsatz, Poesie könne nur durch Poesie kritisirt werden, sei ein richtiger, so besitzen wir eine hübsche Anzahl poetischer Kritiken über Byron und seine dichterische Thätigkeit, und es ist nicht uninteressant, zu beobachten, von welchen Gesichtspunkten die verschiedenen Nationen angehörigen poetischen Kritiker ihre Aufgabe gefaßt. Die Engländer gehen vom moralischen Standpunkt aus, der Franzose vom christlich-religiösen und nur die Deutschen vom künstlerisch freien. Z. B.:

Thy hearth methinks
Was generous, noble — noble in its scorn
Of all things low or little; nothing there
Sordide or servile. **Rogers.**

If earthlier passion, snake-like, crept within,
If stung suspicion nursed ungenial sin,
If his soul shrunk within one sickly dream
Till self became his idol as his theme;
Yet while we blame, his mournful image chides, etc. **Bulwer.**

Toi, dont le monde encore ignore le vrai nom,
Esprit mystérieux, mortel, ange ou démon . . . . . .
Jette un cri vers le ciel, ô chantre des enfers!
Le ciel même aux damnés envira tes concerts . . . . . .
Ah, si jamais ton luth, amolli par tes pleurs,
Soupiroit sus tes doigts l'hymne de tes douleurs,
Ou si du sein profond des ombres éternelles,
Comme un ange tombé tu secouois tes ailes,
Et prenant vers le jour un lumineux essor,
Parmi les choeurs sacrés tu t'asseyois encore . . . .
Roi des chants immortels, reconnois-toi toi-même,
Laisse aux fils de la nuit le doute et le blasphème! **Lamartine.**

. . . Wüßten wir doch kaum zu klagen,
Neidend singen wir dein Loos:
Dir in klar- und trüben Tagen
Lied und Muth war schön und groß.
Ach, zum Erdenglück geboren,
Hoher Ahnen, großer Kraft,
Leider! früh dir selbst verloren,
Jugendblüthe weggerafft;
Scharfer Blick, die Welt zu schauen,
Mitsinn jedem Herzensdrang,
Liebesglut der besten Frauen
Und ein eigenster Gesang.
Doch du ranntest unaufhaltsam
Frei in's willenlose Netz,
So entzweitest du gewaltsam
Dich mit Sitte, mit Gesetz.
Doch zuletzt das höchste Sinnen
Gab dem reinen Muth Gewicht;
Wolltest Herrliches gewinnen,
Aber es gelang dir nicht. **Göthe.**

Nicht ein sangreicher Schwan, der über Auen
Hinschwebt und grüne, lachende Gefilde,
Seh'n wir durch heitre Lüfte dich getragen;
Gleich dem einsamen Aar bist du zu schauen
In öder Wüste Grauen,

Der düstere Skepticismus Byrons hellt sich in den Werken seines Freundes Percy Bysshe Shelley zu naturseligem Pantheismus. Shelley wurde geboren am 4. August 1792 zu Fieldplace in Sussex und verrieth schon auf der Schule, daß er eines jener unglücklichen Wesen sei, die „thöricht g'nug ihr volles Herz nicht wahren, dem Pöbel ihr Gefühl, ihr Schauen offenbaren" und, von der Illusion befangen, die brennende Liebe zur Wahrheit und zu den Menschen, die ihr Herz schwellt, lebe auch in Andern, an den scharfen Ecken der Wirklichkeit zerschellen. Auf der Universität Oxford, dem übelriechenden Augiasstall englischen Zelotismus, schrieb er über die Nothwendigkeit des Atheismus oder vielmehr Pantheismus, wurde darum als Ungeheuer verlästert, beschimpft, verflucht, verfolgt, vom eignen Vater verstoßen, kam dem Hungertode nahe, heiratete unglücklich, durchwanderte den Continent, suchte und fand Trost in der Natur und Poesie, ward durch einen barbarischen Richterspruch seiner Kinder beraubt, dachte, dichtete, sprach unablässig für die Menschen und ihre Erlösung aus den Fesseln des Wahns und Despotismus, erlebte durch den vertrauten Umgang mit Byron und dessen Freunden, sowie durch die Verbindung mit seiner trefflichen zweiten Gattin Mary Godwin, die auch als Schriftstellerin (besonders durch ihren großartig phantastischen Roman Frankenstein or the modern Prometheus) berühmt geworden, einen kurzen Schimmer von Glück, der freilich durch körperliche Leiden und fortgesetzte Mißhandlungen Seitens seiner steiforthodoxen Landsleute verdüstert wurde, und ertrank, in einem offenen Boote von Livorno nach Lerici segelnd, während eines plötzlich ausgebrochenen Sturmes im Juli 1822 im Mittelmeer. Byron verbrannte den Leichnam des Freundes und ließ die Asche bei der Pyramide des Cestius in Rom bestatten.

Shelley — bemerkte der feinsinnige amerikanische Essayist Tuckerman — „sah die Menschen in stolzer Bequemlichkeit auf Dogmen ruhen und hinter formellen Glaubensbekenntnissen kalte Herzen verstecken, statt die erhabene Idee menschlicher Brüderlichkeit in Ausübung zu bringen. Sein sittlicher Sinn nahm Anstoß an

---

Der sich vom Fels, auf dem er horstet, schwinget
Und hoch und höher steigt, bis unsern Blicken
Die weitgedehnten Flügel ihn entrücken
Hin, wo das Auge, das ihm folgt, nicht dringet.
Doch nicht die Sonne strebt er zu erreichen,
Er späht mit scharfem Blick umher nach Leichen! . . .
Dein Athem war nicht Weh'n der Sommerlüfte,
Die fächelnd aus den Lindenwipfeln dringen,
Vom Blüthenhauch gewürzt anmuth'ger Düfte.
Dein Lied war furchtbar wie Gewittergrauen,
Wenn es daher gefegt auf mächt'gen Schwingen
Die raschen Stürme bringen,
Und schwere Wolken schauernd sich entladen
Vom Hagel, den ihr dunkler Schooß getragen.
Der Erndte Segen seh'n wir rings zerschlagen
Und Regenströme die Gefilde baden;
Nur wo der Schleier des Gewölks zerrissen,
Lacht blauer Himmel aus den Finsternissen. Zedlitz.

Die beste Originalausgabe von B. Werken ist: The works of Lord Byron, with notes by Moore, Scott, Jeffrey, Heber, Rogers, Wilson, Lockhardt, Ellis, Campbell, Milman. Lond. Murray, 1842. Es existiren vier deutsche Uebersetzungen von B. sämmtlichen Werken, die Zwickauer, die Frankfurter (redigirt von Adrian), die Stuttgarter und die Leipziger (4. Aufl. 1854). Letztere, einzig und allein von A. Böttger besorgt, ist sehr verdienstvoll. An einzelnen größeren und kleinern Gedichten B. haben sich unzählige Uebersetzer versucht; mit großem Erfolg z. B. Zedlitz (Childe Harold) und Pfitzer (Dramen und lyrische Gedichte). Sehr zu bedauern ist, daß es Hilscher (der den Manfred, den Giaur und Anderes meisterhaft verdeutschte) nicht gestattet war, seine beabsichtigte Uebertragung des ganzen Byron zu vollenden.

der Ungerechtigkeit der Gesellschaft, Schmach auf ein fehlendes Weib zu häufen, während sie dem Urheber ihrer Schande Anerkennung und Ehre weiht. Er sah mit Trauer das so häufige Schauspiel einer gemachten Einigung im ehelichen Leben, erzwungenen Ausharrens, einander abgewandter Wesen in den langen Kämpfen einer unnatürlichen Verbindung dahinschmachtender Herzen. Vor Allem blutete sein wohlwollender Geist beim Anblick der Sklaverei der Masse — der abergläubischen Knechtschaft der unwissenden Menge. Er sah den langen Zug seiner Mitgeschöpfe, wie sie sich düster zu ihrem Grabe dahinschleppten; mit dem Bewußtsein gesellschaftlicher Knechtschaft, doch ohne eine Anstrengung zur Erkämpfung der Freiheit zu machen; stöhnend unter selbst aufgelegten Lasten, doch zu furchtsam, sie abzuwerfen; an ein besseres Loos denkend, doch keine Hand anlegend. Viele haben das gefühlt und fühlen es noch. Shelley aber strebte darnach, die Reform, die seine ganze Natur verlangte, ins Werk zu setzen und im Leben und in der Literatur zu verkündigen.“ Leigh Hunt seinerseits sagt: „Das Charakteristische von Shelley's Poesie ist eine außerordentliche Sympathie mit der gesammten materiellen und intellectuellen Welt, ein glühendes Verlangen, seinem Geschlecht Gutes zu thun, ungeduldiger Zorn über die Tyrannei und den Aberglauben, die es in Fesseln halten, und Bedauern darüber, daß die Kraft eines liebevollen und enthusiastischen Individuums mit seinem Willen nicht im Verhältniß steht und daß die Welt ihm keine Aufnahme zu Theil werden läßt, welche seiner Liebe entspricht; der Hauptfehler seiner Werke besteht in dem Mangel an massiver Gediegenheit, an richtiger Vertheilung des Lichts und Schattens.“ Aus dem mystisch-philosophischen Nebel seiner noch vor dem sechszehnten Lebensjahre geschriebenen Erstlinge, der beiden Romane Zasterozzi und die Rosenkreuzer, suchte er sich in seiner im siebenzehnten Jahre in wild lyrischer Hast hingeworfenen Königin Mab (Queen Mab) herauszuringen, indem er den Maßstab der Resultate philosophischer Speculation, worauf seine Bekanntschaft mit deutscher Wissenschaft und Poesie ihn geleitet, an die politischen und sozialen Wirklichkeiten legte. Mit flammenden Worten brandmarkt er in diesem Gedicht den Contrast zwischen Ideal und Wirklichkeit und schleudert seinen Fluch auf die Unterdrücker der Menschheit. Dabei ist aber die poetische Gestaltenbildung, die Verdichtung des Stoffes der philosophisch sittlichen Abstraction allzu sehr geopfert, wie das in Shelley's Dichtungen fast durchweg geschieht. Daher rührt es denn auch, daß sie nur auf erlesenere Geister zu wirken vermögen und daß man ihren Urheber mit gutem Grund den Dichter für Dichter und Denker genannt hat. Concentrirter in der Form als die Königin Mab und ansprechender durch einen darüber gebreiteten Hauch erhabener Schwermuth ist das 1815 erschienene Gedicht Alastor or the spirit of solitude, welches das phantastische Traumleben eines Jünglings von keuschem Gemüth und abenteuerlichem Geist schildert, den ein überschwänglich Sehnen nach einem unerreichbaren Ideal in ein frühes Grab treibt. Die einfach vorgetragene Story of Rosalind and Helen bezeichnet Shelley als eine moderne Ekloge. Am glänzendsten, aber auch am zerflattertsten beweist sich seine Phantasie in der märchenhaften Witch of Atlas, grüblerisch düster in dem Gespräch Julian and Maddolo. Der entfesselte Prometheus (Prometheus unbound) ist ein ergreifender Hymnus auf die Freiheit in dramatischer Form, das lyrische Drama Hellas ein feuriges Gelegenheitsgedicht auf die griechische Revolution, Swellfoot the tyrant eine bittere Satire auf Georg IV. und sein Ministerium. In The Cenci ist einer der grauenhaftesten Stoffe, welche die Geschichte kennt, mit außerordentlicher Kühnheit zu einer Tragödie verarbeitet, welche Byron die beste nennt, die seit Shakspeare in der englischen Literatur gedichtet wurde. In dieser Dichtung hat Shelley einmal den metaphysischen Flug unterlassen, ist auf der Erde geblieben und hat Gestalten von Fleisch und Bein

geschaffen. Die Empörung des Islam (the revolt of Islam, 12 Gesänge in Spenserstanzen) ist Shelley's umfassendstes Werk und bringt die Eigenschaften des Dichters am klarsten zur Anschauung. Das Gedicht besteht, wie der Verfasser in der Vorrede auseinandersetzt, aus einer Reihe von Gemälden, darstellend den Wachsthum einer nach Vollkommenheit strebenden und der Menschheit sich widmenden Seele, ihre reinigende Einwirkung auf die kühnsten und ungewöhnlichsten Impulse der Phantasie, des Verstandes und der Sinne, ihr Widerstreben gegen jede Tyrannei, ihre Kraft, die Hoffnung der Völker aufzurichten und die Menschen zu erleuchten und zu bessern; ferner die schnellen Wirkungen dieser Kraft: die Erhebung eines großen Volkes aus Sklaverei und Erniedrigung, den Sturz der Tyrannen und die Enthüllung religiöser Täuschung, durch welche die Völker eingeschläfert wurden, die Zufriedenheit siegreicher Vaterlandsliebe und die allgemeine Duldung wahrer Philanthropie, die tückische Rohheit der Söldlinge, das Laster, aber nicht als Gegenstand der Strafe und des Hasses, sondern des Mitleids, die Treulosigkeit der Despoten, die Allianz der Fürsten und die Zurückführung der gestürzten Dynastie durch fremde Heere, den Mord und die Ausrottung der Patrioten und den Sieg der Despotie, die Folgen legitimer Gewaltherrschaft, Bürgerkrieg, Hungersnoth, Seuchen, Aberglaube, gänzliche Vernichtung aller häuslichen Tugenden, endlich den unvermeidlichen und vollendeten Sturz der Tyrannei, die Vergänglichkeit der Unwissenheit und des Irrthums und die Ewigkeit des Genies und der Jugend. Unter den zahlreichen kleineren Gedichten Shelley's ist besonders die schöne, in sich abgerundete Elegie auf den Tod von John Keats (Adonais) rühmend zu betonen [1]. Shelley ging an der Gemeinheit der Welt zu Grunde, durch die er wie ein himmlischer Fremdling hinwandelte. Niemals hat ein Menschenherz größeren Abscheu vor allem Niedrigen

---

[1]) Im Adonais hat Shelley folgendes rührend schöne Bild von sich selbst entworfen, welches zugleich eine charakteristische Probe seines poetischen Styls abgibt: —

'Midst others of less note, came one frail Form,
 A phantom among men; companionless
 As the last cloud of an expiring storm
 Whose thunder is its knell; he, as J quess,
 Had gazed on Nature's naked loveliness,
 Actaeon-like, and now he fled astray
 With feeble steps o'er the world's wilderness,
 And his own thoughts, along that rugged way,
 Pursued, like raging hounds, their father and their prey.

A pard-like Spirit beautiful and swift —
 A Love in desolation masked; a Power
 Girt round with weakness; — it can scarce uplift
 The weight of the superincumbent hour;
 It is a dying lamp, a falling shower,
 A breaking billow; — even whilst we speak
 Is it not broken? On the withering flower
 The killing sun smiles brightly: on a cheek
 The life can burn in blood, even while the heart may break.

His head was bound with pansies over-blown,
 And faded violets, white, and pied, and blue;
 And a light spear topped with a cypress cone,
 Round whose rude shaft dark ivy-tresses grew
 Yet dripping with the forest's noonday dew,
 Vibrated, as the ever-beating heart
 Shook the weak hand that grasp'd it; of that crew
 He came the last, neglected and apart;
 A herd-abondon'd deer, struck by the hunter's dart.

und Schlechten mit einer glühenderen Begeisterung für das Edle und Hohe vereinigt als das Herz dieses gotttrunkenen Pantheisten. Und ihn, der alle Wesen vom Wurm an bis zum Menschen mit innigster Liebe umfaßte, der in der Werkstatt des Gedankens unablässig für das Heil der Gesellschaft thätig und dabei im Leben so bescheiden, aufopfernd, sanft, hülfreich und standhaft duldend war, daß ein Italiener, welcher ihn lange zu beobachten Gelegenheit gehabt, von ihm sagte, er sei veramente un angelo, ihn schmähte, haßte, verfolgte, verstieß sein Vaterland und beschimpfte ihn sogar noch im Grabe [1]).

Wir werden weiter unten sehen, daß sich unter der Einwirkung Shelley's und Carlyle's eine neue Dichterschule in England aufthat. An diesem Orte müssen wir noch eine Reihe von Poeten verzeichnen, deren Thätigkeit sich in dem von Burns, Scott, Moore und Byron umschriebenen Kreise bewegte. Es sind der „Korngesetzdichter“ Ebenezer Elliot (1781—1849, „Cornlaw rhymes“), dann W. L. Bowles, W. Sotheby, W. Cary, W. S. Landor, W. Tennant, B. Barton, A. Watts, Th. Pringle, W. Kennedy, R. M. Milnes, R. Pollock („The course of time“, deutsch v. Hey), Barry Cornwall (eigtl. Bryan Walter Procter, „Marcian Colonna, Miscellaneous poems“, „Mirandola“), Charles Wolfe (The burial of John Moore) und der geniale, im humoristischen wie im poetisch-tragischen Liede meisterliche Thomas Hood 1798—1845 („A parental Ode“, „The dream of Eugene Aram“, „The bridge of sighs“, „The song of the shirt“). Unter den Dichterinnen ist vor allen zu nennen die feinfühlende Felicia Hemans (1794—1835), deren formschöne, von innigster Frömmigkeit geschwellte Lieder eine duftende Rose in dem Kranz englischer Lyrik bilden und die auch höhere Aufgaben in ihren Cid-Gesängen und in ihrem Waldheiligthum (Forest sanctuary, deutsch von Freiligrath) meisterhaft gelöst hat. Das letztere Gedicht, welches in zwei Gesängen die düsteren Jugendschicksale und geistigen Kämpfe eines aus seinem Vaterland in die Urwälder Amerika's geflohenen Spaniers schildert, gehört meinem Gefühl

[1]) Works, Lond. 1824. Shelley's poetische Werke, aus dem Englischen übertrag. von H. Seybt, 1844. The Shelley-papers, by T. Medwin, 1833. Memoirs and correspondence of P. B. Shelley, ed. by M. Godwin (Mrs. Shelley), 1842. — A. Meißner hat ein schönes Gedicht über die Verbrennung von Shelley's Leichnam geschrieben. Darin wird der Dichter genannt:

> Ein ernsthaft spielend Kind — ein Maientag,
> Der Schatten eines Menschen — eine Laute,
> Von jedem Windhauch tongeschwellt — ein Hag
> Voll Rosenduft — ein Geist, der Geister schaute,
> Der Wurm und Vogel seine Brüder nannte
> Und dem Natur ihr tiefstes Sein vertraute.

Eines der schönsten Sonette Herwegh's ist Shelley gewidmet, von welchem er sagt: —

> Um seinen Gott sich doppelt schmerzlich mühend,
> War er ihm, selbst errungen, doppelt theuer,
> Dem Ewigen war keine Seele treuer,
> Kein Glaube je so ungeschwächt und blühend.
> Mit allen Pulsen für die Menschheit glühend,
> Saß immer mit der Hoffnung er am Steuer,
> Wenn er auch zürnte, seines Zornes Feuer
> Nur gegen Sklaven und Tyrannen sprühend.
> Ein Elfengeist in einem Menschenleibe,
> Von der Natur Altar ein reiner Funken,
> Und drum für Englands Pöbelsinn die Scheibe;
> Ein Herz, vom süßen Duft des Himmels trunken,
> Verflucht vom Vater und geliebt vom Weibe,
> Zuletzt ein Stern im wilden Meer versunken.

nach zu den Juwelen der modernen englischen Literatur. Neben F. Hemans verdient den ersten Ehrenplatz die unglückliche Lätitia Elisabeth Landon (1804—1838), von deren größeren Dichtungen die episch-lyrischen Erzählungen The improvisatrice (deutsch von Krantz), the troubadour, the venetian bracelet, sowie der Roman Ethel Churchill am bekanntesten und beliebtesten geworden sind. Ferner können ehrenvolle Erwähnung fordern Mary Howitt, Emmeline Stuart Wortley, Elisa Cook, Luise Anne Twamley, Flora Hastings und Miß Jewsbury, Elisabeth Browning („A drama of exil", ein lyrisch-dramatisches „Mysterium", in welchem die Einbuße der Jugendideale des Menschen an dem Mythus der Vertreibung Adams und Eva's aus dem Paradiese sehr schön veranschaulicht ist) und die unglückliche Enkelin Sheridan's, Karoline Norton (geb. 1808), welche die ganze Brutalität der englischen Ehegesetze an sich erfahren mußte und die man um ihrer Dichtungen willen nicht ohne Fug den weiblichen Byron genannt hat („The undying one", The dream", „The child of the islands").

Auch dem Drama haben sich in dieser Zeit schöne Kräfte gewidmet, ohne jedoch den Glanz der altnationalen Bühne wieder erneuen zu können, wenn auch große Schauspieler und Schauspielerinnen, wie die Kemble, Kean und Macready, die Siddons und O'Neil, wenigstens einen Nachschimmer dieses Glanzes zu erhalten wußten. Falls Wärme und Leidenschaft allein den Dramatiker machten, so würde man in Richard Lator Shiel einen solchen verehren müssen, und wenn Vertrautheit mit den Bedürfnissen der Bühne, praktisches Geschick im Tragischen und Komischen und wirkungsvolle Gruppirung die Palme der dramatischen Kunst erlangen könnten, so würde diese Palme dem Schauspieler James Sheridan Knowles (geb. 1787) zukommen. Er hat sich Shakspeare zum Vorbild genommen und sowohl seine heroischen Dramen (Virginius, Grachus, Tell) als seine Lustspiele, (von denen the love chase und the hunchback die besten sind) im Geist des nationalen Schauspiels gedacht und ausgeführt. Auch Henry Hart Milman, der früher biblische Stoffe dramatisirte (Belsazzar, Fall of Jerusalem), hat seine Tragödie Fazio im alten Nationalstyl gehalten, seither aber dem Drama entsagt. Talfourd suchte in seinen einfach gehaltenen Tragödien (Jon und The Athenian captive) den griechischen Kunststyl wieder zu beleben und Bulwer, von dem wir weiter unten noch zu sprechen haben werden, historische Stoffe mit vorherrschend didaktischer Tendenz in dem leichteren Styl des französischen Conversationsstücks zu behandeln (the duchess of Vallière, etc.).

Von allen Gattungen der schönen Literatur erfreut sich jedoch in England der Roman fortwährend der größten Popularität und es ist in diesem Fach neuerdings Bedeutendes geleistet worden. Der Vorgang Walter Scott's, in dessen Geist und Ton sein Landsmann W. E. Aytoun noch in unseren Tagen Romanzen dichtete („Lays of Scotish Cavaliers", „Bothwell"), lenkte die Aufmerksamkeit der Producirenden und Lesenden lange Zeit hindurch vorwiegend auf das Feld des historischen Romans, wo der Amerikaner James Fenimore Cooper (1789 bis 1851) der selbstständigste und eigenthümlichste Nachfolger des trefflichen Schotten geworden ist. Cooper ist groß in der Schilderung des Indianer- und Ansiedlerlebens, in der Beschreibung der primitiven Sitten und Bräuche seines Landes, in der Darstellung amerikanischer Naturscenen. Die hellen und düstern Erinnerungen der Geschichte seiner republikanischen Heimat hauchten, besonders in seinen früheren Werken, seinem Styl eine wohlthuende patriotische Wärme ein. Er begann mit seinem The spy, einem Gemälde aus dem amerikanischen Unabhängigkeitskriege, welchem ein zweites Bild aus dieser glorreichen Zeit, Lionel Lincoln, zur Seite steht, die fast unabsehbare Reihe seiner Romane, in welchen der historische Hintergrund bald schärfer hervortritt, bald nur leise angedeutet ist.

Das nordamerikanische Waldleben mit seinen Schönheiten und Schrecken, seinen Gefahren und Fehden, mit seiner ganzen wilden Poesie, hat er insbesondere in seinen Lederstrumpferzählungen, einem fünfactigen Romandrama, verherrlicht [1]). Auch in der ergreifenden Erzählung The wept of Wish-ton-Wish bildet der nordamerikanische Urwald die Scenerie, deren Reize der Dichter in einem seiner spätesten Werke (the bee-hunter) nicht ohne Erfolg noch einmal vorgeführt hat. Und wie in den Wildnissen des Urforstes und der Prairien, so ist Cooper auch heimisch auf der Wasserwüste des Ozeans. Man darf in ihm den Schöpfer des modernen Seeromans anerkennen und seine heroischen Seegemälde (the pilot, the water-witch, the red-rover) werden noch lange einen großen Zauber auf die Lesewelt üben. Sowie er jedoch die ihm zusagenden Gebiete, Wildniß und Meer, verläßt, wird er trivial (z. B. im Bravo und in der Heidenmauer) und seine späteren Romane sind überhaupt unausstehlich gedehnt, moros und langweilig. Neben und nach Cooper waren von Amerikanern im Roman thätig Brown, Neal, Paulding, Hoffman, Bird, Simms, Anna Sedgwick und Andere, während die Seenovellistik in England fortgeführt wurde durch Marryat, der seine Stoffe mit dem humoristisch gefärbten Realismus der holländischen Malerei behandelte, dann durch Chamier, Glascock, Basil Hall und C. Wilson. Des Letzteren Tom Cringle's log (deutsch von Schäfer) halte ich für die meisterhafteste Leistung in diesem Genre der englischen nicht nur, sondern der Literatur überhaupt. Der Schule Walter Scott's gehören die zahllosen historisch-romantischen Gemälde von G. P. R. James (geb. 1801) an, der jedoch nirgends seinen Meister erreichte und sich ihm nur hie und da näherte (etwa in Richelieu, Darnley und Philipp Augustus); ferner die historischen Romane von Horace Smith, John Banim, Thomas Grattan, John Wilson und John Galt. Die irländischen Zeit- und Sittengemälde der vielseitigen Lady Morgan (O'Donnel, Florence M'Carthy, the O'Briens and O'Flahertys) sind ebenfalls meist mit Scottischen Farben gemalt, ihre Verfasserin verdankt indessen nicht so fast diesen Romanen als gelungenen Reisewerken (France, Italy) ihren literarischen Ruf, wie solchen auch ihre ältern und jüngern Schwestern in Apoll und im Roman, Francisca D'Arblay, Elisabeth Hamilton, Miß Ferrier, Johanna und Anna Porter, Lady Blessington, Mistreß Trollope, Karoline Bury, Hannah Moore, Mistreß Inchbald, Jane Austen, Mistreß Hall, Mistreß Gore, Mary Mitford und Miß Bronte (Currer Bell) in höherem oder geringerem Grade erworben haben. An ältere Richtungen (z. B. an die von John Bunyan, der zur Zeit Jakob's II. lebte und den allegorischen Roman Pilgrim's progress schrieb) erinnern William Godwin, dessen Novelle Caleb Williams ein psychologisches Meisterstück ist, und George Croly, dessen Salathiel den Mythus vom ewigen Juden künstlerisch zu bewältigen sucht. Der Schilderung des Tages- und Modelebens, der Darstellung der Nichtigkeiten des high life einerseits wie andrerseits der betrübenden Volkszustände der Jetztzeit haben sich zugewandt Theodor Hook, Ward, Lister, White, J. G. Lockhart, Samuel Warren, der die berühmten Passages from the diary of a late physician geschrieben, Benjamin D'Israeli und Leitch Ritchie. Die Räuberromantik cultivirte mit besonderer Vorliebe W. H. Ainsworth. In seinen Fairy legends theilte Crofton Crocker die anmuthigen Traditionen irischen Volksglaubens mit, während William Carleton, Samuel Lover, Charles Lever und Gerald Griffin das soziale Leben Irlands nach allen Seiten hin novellistisch beleuchteten. Der geographische und ethnographische Roman ist über-

[1]) The deer-killer; the path-finder; the last of the Mohicans; the pioneers; the prairie.

haupt eine Hauptstärke der neuesten englischen Literatur, was Thomas Hope's Anastasius or the memoirs of a modern Greek, Frazer's Kuzzilbash, Madden's Mussulman, Morier's persische Romane (Hadschi Baba, Zohrab, Ajescha), ferner die Schilderung Indiens im Pandurang Hari, Trelawney's wundervolle Memoirennovelle Adventures of a cadet, die zu den besten literarischen Erzeugnissen unserer Zeit gehört, und endlich Rowcroft's Tales of the colonies glänzend beweisen. Umkreist in diesen Darstellungen die Phantasie die ganze bewohnte Welt, so kehrt sie dagegen in den Werken der drei berühmtesten Romandichter, welche England dermalen besitzt, in den Werken Bulwer's, Dickens' und Thackeray's wieder im eigenen Hause ein. Alle Drei sind Engländer durch und durch, wenn sie sich auch unter sich bedeutend unterscheiden, insofern der Eine mehr von der philosophischen, die beiden Andern mehr von der realistisch-humoristischen Betrachtungsweise des Lebens und seiner Erscheinungen ausgehen. Edward Lytton Bulwer (geb. 1803), sorgfältig erzogen, vielseitig und namentlich durch Reisen gebildet, frühzeitig deutsche Bildungselemente in sich aufnehmend, begann mit lyrischen Gedichten und der poetischen Erzählung O'Neil the rebel 1826 seine schriftstellerische Laufbahn, auf welcher er jedoch erst durch seinen Roman Pelham (1828) Erfolge gewann. Dieses Buch, in welchem Bulwer's Hauptmängel — seine Sucht, zu philosophiren, zu moralisiren, zu subtilisiren, bei welchem letzteren Experiment ihn seine eigentlich durchaus englisch realistische Natur eine sehr schlechte Rolle spielen läßt — weniger hervortreten, zeigt vielleicht am deutlichsten seine Vorzüge, scharfen Verstand, Menschen- und Gesellschaftskenntniß, wirksame Gruppirung, die freilich vielfach allzu melodramatisch absichtlich wird, ein nie ermüdendes, spannkräftiges Erzählertalent und nie versiegende Sprachgewandtheit, Eigenschaften, welche bewirken, daß man von Zeit zu Zeit immer wieder zur Lectüre der bessern Werke Bulwer's zurückkehren kann. Diese Werke sind unstreitig die, welche sich stricte in englischen Verhältnissen bewegen, also außer Pelham The disowned, Paul Clifford, Eugen Aram, Ernst Maltravers, Alice, Night and Morning — eine Reihe von „psychologischen Prozessen“, die wir alle mit Interesse verfolgen, deren Entscheidung aber keineswegs eine tröstliche Stimmung in uns erregt. Der zuletzt verhandelte von diesen Prozessen, der Giftmischerroman Lucretia, ist eine garstige Seelenfolter. Mittelmäßig, ja fast albern wird Bulwer, wenn er elfenzart und märchenduftig dichten will, wie in den Pilgrims of the Rhine, denn da ist ihm seine scharfverständige Weltbildung überall im Wege. Ebenso ist sein Rosenkreuzerroman Zanoni ein mißlungener Versuch, neuplatonische Ideen für die moderne Romandichtung wirksam zu machen. Bulwer's antiquarischer Roman The last days of Pompeji, wie seine historischen Romane Cola Rienzi, The last of the barons und Harold, sind sorgsam zusammengesetzte Mosaikgemälde, aber bei allem Farbenaufwand ziemlich eintönig. Die Personen dieser Erzählungen treten nicht plastisch und selbstständig genug hervor; sie haben etwas Marionettenhaftes und überall wird störend die Hand des Autors sichtbar, welche die Drähte regiert. Später hat Bulwer seine frühere Manier, die englische Gesellschaft novellistisch zu schildern, mit Glück wieder aufgenommen in seinen Romanen The Caxtons und My novel. Die ethnographische Literatur hat Bulwer mit seinem höchst bedeutenden Buch England and the English wahrhaft bereichert. Weniger gelungen ist dagegen die Schilderung classischer Zeiten in seinem Werk über Athen (Athens, its rise and fall). In Charles Dickens, genannt Boz (geb. 1812) fand der englische Humor wieder einmal einen echten Verkündiger. Dickens begründete seinen Ruf durch die Sketches of London, in welchen er aus dem wimmelnden Leben der Hauptstadt mit keckem Griff einzelne Figuren und Scenen herausriß, um sie in drolligen Umrissen aufs Papier zu werfen. Sein zweites Werk, The

Pickwick-papers, ist sein bestes. Es schildert die Abenteuer des Mr. Pickwick, eines Gentleman aus dem Mittelstande, und seiner drei Freunde und in und mit diesen Abenteuern das Leben und Treiben des englischen Volkes, besonders der mittleren und unteren Classen, überaus ergötzlich und anschaulich. Drastische Komik, launiger Spott, ätzende Satire und ein die Gegensätze des Lebens mild versöhnender Humor stehen dem Verfasser gleichmäßig zu Gebote und diese Vorzüge, denen sich an passender Stelle das ergreifendste Pathos gesellt, sowie das allenthalben hervortretende humane Bestreben, Balsam in die Wunden der Armen und Unterdrückten zu gießen, weisen ihm eine hohe Stellung in der Literatur der Gegenwart an. Er hat, wie insbesondere seine zwei ergreifenden, mit künstlerischer Sicherheit entworfenen Gemälde Oliver Twist und Nicholas Nickelby darthun, den englischen Sittenroman nicht nur wieder belebt, sondern auch vom Standpunkt unserer Zeit aus diese Kunstgattung wesentlich und sehr glücklich erweitert, dagegen in seinen späteren Werken (Master Humphrey's clock, Barnaby Rudge, Dombey, Martin Chuzzlewit, Bleak-House, David Copperfield, Little-Dorrit) ein Erbübel des englischen Romans, die Breite, leider allzu wenig vermieden. Einige seiner „Weihnachtsmärchen" und „Neujahrsgeschichten" sind tief gedacht und reizend ausgeführt. Leichtbeschwingter und graziöser, aber auch weniger in die Tiefe dringend als Dickens' Humor ist der des Amerikaners Washington Irving (1783—1859), der sich zuerst durch sein Sketch-book, das in geistvollster Auffassung und feiner Zeichnung Schilderungen englischen und amerikanischen Lebens gibt, in weiteren Kreisen bekannt und beliebt machte. Abgerundeter und noch anziehender ist Irving's Bracebridge-Hall, eines der liebenswürdigsten Bücher, die man lesen kann, ein ganz unvergleichliches modernes Idyll, wie ich es nennen möchte. In seinen Tales of a traveller bewährte sich Irving als tüchtigen Novellisten und in seinem zweiten Skizzenbuch The Alhambra malte er uns mit jugendlich frischen Farben liebliche Bilder maurischer Romantik. In seiner History of New-York drängt der Humorist den Historiker zurück, als welcher er später in seinem umfassenden Werk Life and voyages of Christopher Columbus und andern geschichtlichen Arbeiten (The companions of Columbus, the conquest of Granada, Lives of Mahomet and his successors, Astoria, The life of Washington) sich erwies. Große Aehnlichkeit mit Irving's Humor beurkunden die humoristisch gefärbten Essays von Charles Lamb (1775—1834), der als Dichter, obgleich gemüthvoll und sinnig, wie auch als Dramatiker kein Glück hatte, dagegen durch seine journalistischen Aufsätze unter dem Namen Elia den literarischen Einfluß Addison's und Steele's erneuerte und zwar mit kaum weniger Berechtigung als seine Vorgänger gehabt hatten. Sein populärstes und bleibendstes Werk sind die in Gemeinschaft mit seiner Schwester Mary verfaßten Tales from Shakspeare. Aber wir haben noch den Dritten des oben genannten Kleeblatts von englischen Romandichtern ersten Ranges in der Neuzeit nachzuholen. Es ist William Makepeace Thackeray (geb. 1811), ein Meister der realistischen Sittenschilderei, die aber für seine Landsleute Nichts weniger als schmeichelhaft ist. In Thackeray hat der englische „Cant" einmal seinen Mann gefunden, d. h. einen Gegner mit unerbittlichen Augen und einer unerbittlichen Hand, welcher die scheinheilige „Respectabilität" bis in ihre geheimsten Schlupfwinkel verfolgt. Einen tröstlichen Eindruck machen Thackeray's Novellen nicht; sie zeigen nur die ungeheure Lüge, genannt englische Gesellschaft: die niederträchtige Kriecherei nach oben, den brutalen Hochmuth nach unten, die herzlose Geldmacherei, die religiöse Heuchelei und die sittliche Fäulniß. Es ist eine wahrhaft diabolische Kaustik der Satire in diesen Sittenromanen, aber leider auch eine Breite, welche selbst die Dickens'sche noch überbreitert. Thackeray begann mit der History of Samuel Titmarsh und gründete seinen Ruf durch Vanity fair (1847). Dann

folgten die **History of Arthur Pendennis**, die **History of Henry Esmond**, ferner The Newcomes (eine Skorpiongeißel in Romanform) und endlich The Virginians, nach meinem Urtheil Thackeray's reifstes und formvollendetstes Werk.

Gegenüber dem herben Realismus der Thackeray'schen Novellistik — einem Realismus, welcher in den statistisch-ethnographischen Gemälden eines Mayhew („The great world of London“, u. a. m.) die Gestalt einer furchtbaren Anklage des englischen Staats- und Kirchenwesens angenommen hat — ist unter dem Einfluß der Dichtungen Shelley's und der Schriften Carlyle's eine jüngere Generation von Poeten und Schriftstellern herangewachsen, welche Realismus und Idealismus zu verschmelzen suchen, indem sie die Erscheinungen der Wirklichkeit mit dem Maßstab ewiger Ideen messen und als Resultat dieser Messung die Fortbildung des Bestehenden im Sinne humaner Freiheit und Gerechtigkeit fordern. Die deutsche Philosophie und Poesie haben für diese Richtung die bedeutendsten Anregungen gegeben und recht eigentlich die Emanzipation der englischen Literatur von der Orthodoxie und dem Cant begonnen. Man weiß, wie sehr Shelley von der deutschen Naturphilosophie und von Göthe beeinflußt war. Seine Mission, deutschen Idealismus nach England zu verpflanzen, wurde fortgesetzt durch den hochbegabten, originellen, kühn und frei denkenden Schotten Thomas Carlyle (geb. 1795), welcher mit seinem Life of Schiller (1825), seinen German Romances und seiner Uebersetzung von Göthe's Wilhelm Meister seine literarische Laufbahn begann. Carlyle's Weltanschauung ist die pantheistische Göthe's. Aber dabei ist er weit entfernt, nach Art der alten Mystiker ein thatloses Sichhineinfühlen in die Weltseele zu predigen. Nein, er setzt als Agens der weltgeschichtlichen Entwicklung die Arbeit, die intellectuelle und materielle, und vergöttert die That. Dieser Cultus der Arbeit macht Carlyle zum Sozialisten, d. h. zum Verkündiger der großen Wahrheit, daß nur der thätige, arbeitende, schaffende Mensch würdig ist, Mitglied der menschlichen Gesellschaft zu sein, deren Entwicklung zum Rechten, Schönen, Humanen von politischen Phrasen und Systemen unabhängig sei. Als ein solcher Apostel des Evangeliums der Arbeit im höchsten und weitesten Sinne des Wortes ist Carlyle in allen seinen Schriften aufgetreten, deren jeanpaulisirender Styl nicht selten ins Dunkle und Barocke fällt, häufig aber auch von außerordentlicher Kraft und Macht ist, wie z. B. in der prächtigen Rhapsodie The diamond-collar. Im Jahre 1836 ließ er den Sartor resartus erscheinen, worin er seine Ideen einem Herrn Teufelsdröckh in den Mund legte; 1839 kamen die 4 Bände seiner Critical and miscellaneous essays heraus, worin die schönen Abhandlungen über Voltaire, Diderot, Mirabeau, Burns, Göthe, Schiller und Jean Paul. Schon zwei Jahre früher hatte er seine French revolution (deutsch von Feddersen) veröffentlicht, dieses Epos in Prosa, welches den Kennern der französischen Revolution einen so hohen Genuß gewährt. Weitere Ausführungen seiner Ansichten brachten seine Bücher Chartism (1839), Past and Present (1843), Latter-Day-Pamphlets (1850), nachdem diese Ansichten insbesondere durch seine Lectures on heroes, hero-worship and the heroic in history (1841, deutsch v. Neuberg) unter seinen Landsleuten Wurzel geschlagen. Die History of Frederick the Great, 1858 fg. (deutsch von Neuberg) ist ein breiter angelegtes Seitenstück zu seinem Revolutionsepos, ein eigenthümliches Stück Historik, nicht ohne Wunderlichkeiten und Schrullen, aber voll Geist, Leben und Farbe. (Ausgewählte Schriften von Th. Carlyle, deutsch von Kretschmar, 1855 fg. 6 Bde.)

An Genius wie an Ruf steht allen Poeten, welche seit 1830 bis 1860 in England aufgetreten, Alfred Tennyson (geb. 1810?) voran. Er ist, von den oben angegebenen Prinzipien erfüllt, ein lyrisch-didaktisch-epischer Dichter, wenn diese etwas vage Bezeichnung seines Wesens statthaft sein sollte. Er gewann

zuerst durch seine eigenthümlich empfundenen und gefärbten Romanzen The miller's daughter, Mariana und Lady Clara Vere de Vere (1832) eine vorragende Stellung und befestigte dieselbe durch die weiteren Dora, Godiva und The lotos-eaters (1842). Englische Kritiker geben freilich seinen allegorisch-moralisirenden Gedichten, wie The two voices und The vision of sin, den Vorzug, aber gewiß mit Unrecht [1]). Später ließ er das schöne elegische Gedicht In memoriam und die drei Romanzencyklen The princess, Maud und King Arthur erscheinen, von welchen der zweite den Vorzug verdient. Mit Recht ist auch seine Episode aus dem Krimkrieg von 1856, The charge of the light brigades, berühmt geworden. Als Lyriker und Romanzendichter kommt Tennyson am nächsten Charles Mackay (Poems — Salamandrine — Legends of the isles — The lump of gold). In der tragischen Dichtung hat Henry Taylor ein ernstes Streben entwickelt und schöne Erfolge gewonnen (Isaac Comnenus — Philip van Artevelde — Edwin the fair). Auch Robert Browning besitzt dramatische Begabung, allein der übermächtige Einfluß Shelley's verhinderte ihn, in seinen Dramen (Paracelsus — Sordello — Chrismas eve — Easter day) der visionären Zerflatterung Herr zu werden und feste Gestalten zu zeichnen. Auszuzeichnen ist die Tragödie Rienzi von Mary Mitford; doch sind die Schilderungen dieser Dichterin vom englischen Landleben („Our village") ihre beste Leistung. Die Novellistik blieb fortwährend das am fleißigsten angebaute Feld poetischer Aeußerung, indem sie das bequemste und populärste Vehikel der verschiedenen Strömungen und Stimmungen des Tages. Hat doch selbst der bekannte Cardinal Wiseman dem anglikanischen Ruf: „No popery"! mit Talent novellistische Opposition gemacht („Fabiola"), während ein anglikanischer Theolog, Charles Kingsley, die Sache seiner Kirche in geistvollen novellistischen Compositionen (Westward Ho! — Hypatia) energisch vertrat. In der Sozialnovelle hat sich Charles Reade („It is never to late to mend"), im ethnographischen Roman der Capitain Mayne Reid („Oçeola" — „The rangers" — „The Quadroon" etc.) neuestens, d. h. in der Zeit von 1850—60, ehrenhaft hervorgethan.

Reid's Romane weisen uns nach Nordamerika hinüber, von wo aus ja im Jahre 1852 der Mistreß Beecher-Stowe Uncle Tom's cabin die Runde um die Welt gemacht hat [2]). Die Angelsachsen in Nordamerika haben sich überhaupt vom 18. Jahrhundert an werkthätig an der Entwicklung der englischen Literatur betheiligt und Namen wie die von uns schon berührten eines Franklin, eines Cooper, eines Irving werden stets Zierden derselben sein. Im 19. Jahrhundert hat die nordamerikanische Poesie, gepflegt von John Pierpont, Charles Sprague, John Brainard, Alfred Street, James Percival, John Whittier, Oliver Holmes und Fitz Greene Halleck, einen schönen Aufschwung genommen. Von größerem Umfang des Talents als die Genannten war Richard Henry Dana (geb. 1787), ein Meister im schwermüthigen Naturgemälde (The dying raven) und der wildphantastischen Romanze (The buccaneer). Noch größeren Beifall gewannen William Cullen Bryant (geb. 1794), Edgar Allan Poe (1811—49) und Henry Wadsworth Longfellow (geb. 1808). Bryant ist eine fein und zart organisirte Dichternatur. Seine Poesie — wesentlich

[1]) Eine Verdeutschung von Tennyson's Gedichten, wenige ausgenommen, hat W. Hertzberg geliefert, 1853.

[2]) Ich kann über „Onkel Tom" nur anderwärts von mir Gesagtes wiederholen. Nämlich, daß, die humane Tendenz des Buches in allen Ehren, dasselbe als Novelle sehr schwach ist. Daß es trotzdem auch in Deutschland so überschwänglichen Beifall gewann, kann Keinen befremden, welcher bedenkt, daß nie der Zährenfluß ausbleibt, wenn man mit dem Finger der Gottseligkeit gehörig auf die deutsche Thränendrüse drückt. Der zweite Roman der Mrs. Beecher, Dred, steht künstlerisch viel höher.

didaktisch angehauchte Lyrik — hat sehr große Aehnlichkeit mit der von Cowper, Gray und Young, aber er weiß einen spezifisch amerikanischen Ton beizumischen, einen so spezifischen, daß man ihn mit Recht den ersten Originaldichter seines Landes genannt hat. Naturseliger Optimismus ist die Seele seiner kleineren und größeren Dichtungen (Poems — Thanatoptis — The prairies — The ages). An Reichthum und Glanz der Phantasie wird Bryant von Poe übertroffen, dem eigentlichen Romantiker unter den anglo-amerikanischen Poeten, dessen Romanzen (Annabel See — Ulalume — The raven) einen ganz eigenthümlich phantastischen Zauber besitzen. Milder, reifer, künstlerischer als Poe ist der mit deutscher Bildung getränkte Longfellow, dessen Dichten — sei es, daß er sich als Lyrik (Poems, deutsch von Neidhardt und von Rieke), als metrischer Roman (Evangeline) oder als Prosaroman (Hyperion — Kavanagh) oder auch als dramatische Rhapsodie (The Spanish student — The golden Legend) äußere, einer Landschaft voll idyllischen Friedens gleicht, durchströmt von einem ruhig gleitenden Fluß, durchzogen von einer waldigen Hügelkette, von welcher da und dort in abendröthlicher Beleuchtung eine romantische Burgruine herabschaut. Einen Anlauf zu Bedeutenderem, Originellerem hat er, und zwar mit Glück, unternommen in seinem Song of Hiawatha (deutsch von Freiligrath und von Böttger), einem epischen Gedicht, welches die indianische Edda zu heißen verdient und ohne Frage das ursprünglichste Dichterwerk ist, welches Amerika bislang (d. h. bis 1860) erzeugt hat. Nicht minder deutliche Anklänge von Deutschem als bei Longfellow trifft man auch bei dem gemüthlich-humoristischen Träumer G. Mitchell (pseudonym Marvel, „Reveries of a bachelor“ — „Dream life“). Die Zahl der amerikanischen Dichterinnen ist Legion. Wenn wir aber aus derselben Mary Brooks (geb. 1795) und Lydia Sigourney (geb. 1797), Elisabeth Oakes-Smith und Hannah Gould hervorheben, so wird der Galanterie genuggethan sein.

Wie schon zu den Zeiten der Steele, Addison und Johnson die literarisch-kritischen Wochen- und Monatsschriften in der englischen Literatur eine sehr große Rolle spielten, so spielen sie eine solche von der literarischen Glanzperiode Englands im 19. Jahrhundert an in verdoppeltem Maße. Mit sehr wenigen Ausnahmen haben sich alle berühmten Autoren in den verschiedenen „Reviews“ und „Magazines“ zuerst ihre Sporen verdient. Diese Zeitschriften waren und sind die eigentliche Heimat des vielgepflegten und vielumfassenden Genre des „Essay“ und manches große Talent hat nie nach anderem Ruhm gestrebt als nach dem, ein guter Essayist zu sein. Unter der Redaction des ebenso gefürchteten als tüchtigen Kritikers Franc's Jeffrey wurde 1802 die Edinburgh Review gegründet, an welcher der berühmte Redner Henry Brougham (geb. 1779), der sich mit seinen vortrefflichen Historical sketches of statesmen in the reign of Georg III. in die Reihe der englischen Historiker stellt, lebhaften Antheil nahm. Dieser whiggistischen Zeitschrift gegenüber that sich unter der Redaction von William Gifford die toryistische Quaterly Review auf. Etliche Jahre später erschien Blackwoods Magazine und dann die Westminster Review, zu dem Zwecke gestiftet, die nationalökonomischen Grundsätze Bentham's und seiner Schule zu vertreten und zu verbreiten. Einer der begabtesten und liebenswürdigsten Reviewers und Essayisten war William Hazlitt (1780—1830), vielseitig, feinsinnig, selbst in seinen Paradoxen den Nagel oft auf den Kopf treffend. Zum Geschichtschreiber war er freilich nicht gemacht: seine History of Napoleon taugt Nichts. Dagegen sprudeln seine unter verschiedenen Titeln gesammelten Essays (Table talk — The spirit of the age — The plain-speaker) von Geist und seine Characters of Shakspeare's plays sind eine der besten Leistungen der ästhetischen Kritik seines Landes. Auf dem zuletzt genannten Felde hat mit Hazlitt eine Frau rühmlich gewetteifert, Mistreß Jameson („Female characters of Shakspeare“).

Der Hauptmann der Shakspeare-Literatur ist indessen J. P. Collier, dessen Bemühungen um die Werke des großen Dichters und dessen meisterhafte Geschichte der dramatischen Poesie und der Bühne Englands bereits früheren Ortes in diesem Buche rühmlich erwähnt worden sind. Die neuere englische Literatur besitzt nur noch ein literarhistorisches Werk von gleicher Gediegenheit, John Dunlops Geschichte des Romans (History of fiction 1814, deutsch von Liebrecht 1851). Der Essayismus in seinem ganzen Umfange, sowie die Literarhistorik sind auch drüben in Nordamerika eifrigst gepflegt worden. In der ersten Reihe der dortigen Essayisten stehen, von Franklin und Irving abgesehen, der berühmte Kanzelredner W. E. Channing (geb. 1780; „Evidences of revealed religion — Essay on National literature — Character and writings of Milton — Character of Napoleon), ferner A. H. Everett, lange Zeit die Hauptfeder der North-American Review, und Ralph Waldo Emerson (geb. 1803), der gedankenvolle und beredte Verkündiger deutscher Philosophie in seinem Vaterlande, der Meister in der Charakteristik von Völkern und Poeten (Representative men — English traits, deutsch von Spielhagen — Shakspeare and Goethe, deutsch von Grimm — Essays, deutsch von Fabricius). Im ästhetisch-kritischen Essay hat P. N. Hudson Gutes („Lectures on Shakspeare") und H. Th. Tuckerman Besseres geleistet („Thoughts on the poets"). Eine History of the American theatre (1832) gab W. Dunlap, ein literargeschichtliches Werk ersten Ranges George Ticknor in seiner History of Spanish literature (1849, deutsch von Julius 1852). Am erquicklichsten jedoch scheint mir der amerikanische Essayismus zu wirken, wenn er transatlantisches Natur- und Menschenleben zu Gegenständen seiner Thätigkeit macht. So in den Waldpoesie hauchenden Büchern des berühmten Reisenden und Naturforschers J. J. Audubon („Ornithological biography" — „Quadrupeds of America"), so in den Erforschungen und Schildereien des Lebens und Strebens der Indianer durch H. R. Schoolcraft und G. Catlin (The Indians of N. A., deutsch von Berghaus), so endlich in den das Yankeethum ebenso scharf als ergötzlich zeichnenden Skizzenbüchern, welche unter den Titeln „Sam Slick" (von Halliburton) und „Jonathan Slick" bekannt sind.

Zum Schlusse des Kapitels über englische Literatur ist uns noch die kurze Betrachtung der Leistungen vorbehalten, welche sie im 19. Jahrhundert im Fache der historischen Forschung und Kunst aufzuweisen hat. Manche dieser Leistungen sind freilich schon bei Gelegenheit von uns erwähnt worden. In großem Ansehen stehen bei den Engländern die History of Persia (1815) von J. Malcolm, die History of India von J. Mill (1817), die History of the war in the peninsula (1834) von W. F. P. Napier und die History of Europe 1789—1815 von A. Alison, ein in der That kräftiges historisches Gemälde —, nur schade, daß die Wahrheit desselben nicht selten durch allzu starke Beimischung torystischer Parteifarbe entstellt wird (deusch v. Meyer). Alt-Griechenland hat in George Grote (History of Greece, deutsch v. Meißner) einen Geschichtschreiber gefunden, wie ihn das sinkende Rom in Gibbon fand. Grote's Werk ist geschrieben „mit dem Ernste der Wahrheit und der Glut des Genie's" und es ist dem Verfasser gelungen, „die Bruchstücke hellenischen Lebens, welche auf uns gekommen, zu einem prächtigen Gebäude zusammenzufügen, in dessen Hallen wir bekannte Gestalten mit schärfer markirten Zügen wandeln sehen." Vorwiegender Gegenstand historischer Forschung und Darstellung blieb indessen die Nationalgeschichte, deren allseitige Aufhellung ermöglicht wurde und wird durch die Liberalität, womit den Geschichtschreibern öffentliche und privatliche Archive aufgethan wurden und werden. Ein Muster kritischen Scharfsinns lieferte P. F. Tytler in seiner umfassenden History of Scottland (1828—40). Zur nämlichen Zeit

unterzogen Sharon Turner und J. Lingard die Geschichte Englands ausführlichen Darstellungen, welche leider bei großen Vorzügen durch die Befangenheit des Erstern im Anglikanismus nnd des Andern im Katholicismus beeinträchtigt wurden. Freieren Geistes schrieb James Mackintosh (1765—1832) seine leider nicht vollendete History of England und seine gediegene History of the revolution in England in 1688. Als classisch ist anerkannt die Constitutional history of England (1828) von Henry Hallam und als vortrefflich im populären Styl erzählt die History of England 1840 (deutsch von Demmler) von Thomas Knightley. Die englische Geschichte von 1816—40 hat in der national-ökonomischen Essayistin Miß Harriet Martineau eine scharfsichtige Erzählerin gefunden (H. of E. during the thirty years' peace, deutsch v. Bergius). J. Mitchell Kemble's Buch The Saxons in England (deutsch v. Brandes 1854) brachte eine sehr gründliche kulturgeschichtliche Untersuchung des englischen Staats- und Gesellschaftswesens bis zur Zeit der normannischen Eroberung. Ueber alle Mitstrebungen wurde jedoch an Erfolg weit hinweggehoben der Schotte Thomas Babington Macaulay, geboren 1800, gestorben 1859 als Pair von England. Macaulay begründete seinen Ruhm, welcher ein Weltruhm geworden, durch seine Speeches im Unterhaus (deutsch von Steger), sowie durch seine poetischen Versuche [1]) und seine historischen, literarhistorischen und biographischen

---

[1]) Von diesen stehen in England besonders die Lays of ancient Rome in großer Geltung. Gewiß aber sind diesen Dichtungen andere Macaulay'sche weit vorzuziehen, wie The armada, Jvry und vor allen das unvergleichliche nachstehende puritanische Kriegslied The battle of Naseby, welches sich den besten alten historischen Balladen Englands und Schottlands gleichstellt: —

Oh, wherefore come ye forth in triumph from the North,
With your hands and your feet and your raiment all red?
And wherefore doth your rout send forth a joyous shout?
And whence be the grapes of the winepress which ye tread?

Oh, evil was the root, and bitter was the fruit,
And crimson was the juice of the vintage that we trod:
For we trampled on the throng of the haughty and the strong,
Who sate in the high places and slew the saints of God.

It was about the noon of a glorious day in June
That we saw their banners dance and their cuirasses shine,
And the Man of Blood was there with his long essenced hair,
And Astley and Sir Marmaduke, and Rupert of the Rhine.

Like a servant of the Lord, whit his Bible and his sword,
The General rode along us to form us for the fight,
When a murmuring sound broke out, and swell'd into a shout,
Among the godless horsemen upon the tyrant's right.

And hark! like the roar of the billows on the shore,
The cry of battle rises along their charging line,
For God! for the cause! for the church! for the laws!
For Charles, King of England, and Rupert of the Rhine!

The furious German comes with his clarions and his drums,
His bravoes of Alsatia and pages of Whitehall;
They are bursting on our flanks! grasp your pikes! close your ranks!
For Rupert never comes but to conquer or to fall.

They are here! they rush on! we are broken! we are gone!
Our left is borne before them like stubble on the blast;
Oh Lord put forth thy might! O Lord defend the right!
Stand back to back in God's name, and fight it to the last.

Essays (deutsch v. Bülau und von Steger), welche seit 1825 in der Edinburgh Review erschienen und 1843 in drei Bänden gesammelt wurden. Diese Abhandlungen sind wahrhafte Triumphe der Kritik, sofern sich in denselben der behandelte Stoff unter der Hand des Kritikers zu selbstständigen Kunstwerken gestaltet. Solche vollendet schöne Kabinetstücke der Historik sind die Essays über Milton, Machiavelli, Addison, Robert Walpole, Pitt, Clive und Warren Hastings. Im Jahre 1848 begann Macaulay's History of England from the accession of James the Second (deutsch v. Bülau, v. Paret, v. Lemcke, v. Beseler) zu erscheinen. Sie sollte bis auf die Gegenwart herabreichen, allein der Tod des Verfassers hat die Fortführung des Werkes viel zu frühe unterbrochen. Mit der Gestaltungskraft Walter Scotts ausgestattet, läßt Macaulay die englische Gesellschaft zur bezeichneten Zeit in ihren verschiedenen Abstufungen und in ihrer historischen Entwicklung vor uns reden und handeln, leiden und kämpfen, intriguiren und beten, ja sogar essen, trinken und sich vergnügen. Da lebt und webt Alles und wir werden mit geschichtlichen Motiven und Persönlichkeiten des Genauesten bekannt. Die Gruppirung des Stoffs, die Harmonie von Licht und Schatten in der Darstellung, die lebenswarme Diction, dies Alles erregt ein ästhetisches Behagen, welches noch dadurch erhöht wird, daß wir überall fühlen, hier spreche kein herz- und blutloser Diplomat, sondern ein vielerfahrener und patriotischer Staatsmann. Es wäre zu wünschen, daß H. Th. Buckle, der

Stout Scippon hath a wound — the centre hath given ground —
Hark! hark! what means the trampling of horsemen on our rear?
Whose banner do I see, boys? 'tis he, thank God 'tis he, boys!
Bear up another movement. Brave Oliver is here.

Their heads all stooping low, their points all in a row,
Like a whirlwind on the trees, like a deluge on the dykes.
Our cuirassiers have burst on the ranks of the accurst,
And at a shock have scattered the Forest of his Pikes.

Fast, fast the gallants ride in some safe nook to bide
Their coward heads, predestined to rot on Temple Bar;
And He—he turns and flies! shame to those cruel eyes
That bore to look on torture and fear to look on war.

Ho! comrades, scour the plain, and ere ye strip the slain,
First give another stab to make your guest secure:
Then shake from sleeves and pockets their broad pieces and lockets,
The tokens of the wanton, the plunder of the poor.

Fools! your doublets shone with gold, and your hearts were gay and bold,
When you kissed your lily hands to your lemans to-day;
And to-morrow shall the fox from her chambers in the rocks,
Lead forth her tawny cubs to howl above the prey.

Where be your tongues that late mock'd at heaven, and hell, and fate,
And the fingers that once were so busy with your blades;
Your perfumed satin clothes; your catches and your oaths;
Your stage-plays and your sonnets; your diamonds and your spades?

Down, down, for ever down, with the mitre and the crown;
With the Belial of the Court, and the Mammon of the Pope;
There is woe in Oxford halls: there is wail in Durham's stalls;
The Jesuit smites his bosom, the Bishop rends his cope.

And she of the Seven Hills shall mourn her children's ills,
And tremble when she thinks of the edge of England's sword;
And the kings of earth in fear shall shudder when they hear
What the hand of God hath wrought for the houses and the word.

Verfasser einer umfassend angelegten History of civilisation in England (deutsch v. Ruge 1860 fg.), den Formsinn und die Gestaltungsgabe Macaulay's besäße, welchen er an vielseitigem Wissen, Ideenreichthum und Geistesfreiheit weit überragt.

Wie das Mutterland, so hat auch Nordamerika im 19. Jahrhundert eine Reihe von großen Geschichtschreibern hervorgebracht. Jared Sparks (geb. 1794) lieferte ein umfassendes urkundliches Werk über Washington und dessen Zeit (Life and writing of G. W. 1833—40) und George Bancroft (geb. 1800) unternahm, in der Schule deutscher Forschung gebildet, die große Aufgabe einer Nationalgeschichte seines Landes, mit den ersten Anfängen der Colonisation desselben seine Erzählung beginnend, welche, wenn auch mitunter zu phrasenreich, stets belehrend und anziehend wirkt (History of the United states 1834 fg. deutsch v. Kretschmar 1847 fg.). Der größte Historiker Nordamerika's ist aber William Henry Prescott (1796—1859). Seine Werke vereinigen philosophischen Blick, tiefste Quellenkenntniß, Schärfe des Urtheils und edle Darstellungskunst. Sie gehören unbedingt zu den schönsten Resultaten moderner Geschichtschreibung (Hist. of the reign of Ferdinand and Isabella, deutsch v. Eberty — Hist. of the conquest of Mexico, deutsch v. Eberty — Hist. of the conquest of Peru, deutsch v. Eberty — Hist. of the reign of Philip the Second, deutsch v. Scherr). Als auf einen ebenbürtigen Nachfolger hatte Prescott in der Vorrede zu seinem letzten Geschichtswerk auf seinen Landsmann John Lothrop Motley hingewiesen und diese Erwartung wurde glänzend erfüllt durch eine Leistung, womit Motley i. J. 1856 hervortrat und welche betitelt ist The Rise of the Dutch Republic (deutsch v. einem Ungenannten 1857 fg.), ein Werk, das auf der breiten Basis gewissenhafter Quellenforschung in einem Styl von Macaulay'scher Anschaulichkeit und Belebtheit den Abfall der Niederlande von Spanien und die Gründung des holländischen Freistaats erzählt.

Zweites Kapitel.

Deutschland [1].

Aus der alten, zwischen dem Kaukasus, dem Kaspiasee und dem Indus gelegenen Heimat der arischen Völkerstämme zogen auch die Germanen nach Europa herüber. Die Kelten waren ihnen vorangegangen und wurden von ihren Nach-

[1]) Ich schicke meiner Darstellung der Entwicklung unserer Nationalliteratur die Bemerkung voraus, daß ich es dabei durchaus nur auf eine untermalte Skizze abgesehen habe. Erstens verlangten das die Raumverhältnisse meines Buches und zweitens ist die Geschichte der deutschen Literatur in neuerer und neuester Zeit so vielfach, so umfassend und erschöpfend, von so verschiedenen Standpunkten aus und so sehr die verschiedenartigsten Ansprüche und Bedürfnisse berücksichtigend bearbeitet worden, daß die Bekanntschaft mit diesem Gegenstande bei jedem einigermaßen Gebildeten vorausgesetzt werden darf. Schon das nachstehende Verzeichniß von Arbeiten über deutsche Literatur wird mich entschuldigen, wenn ich mich möglichster Kürze befleiße.

E. J. Koch: Compendium der deutschen Literaturgeschichte, 1790. Nasser: Vorl. über d. Geschichte d. deutschen Poesie, 1798—1800. E. G. Jördens: Lexikon der deutschen Dichter und Prosaisten, 1806—11. A. Müller: Vorl. über deutsche Wissenschaft und Kunst, 1807. F. H. von der Hagen und J. B. Büsching: Lit. Grundriß d. deutschen Poesie von der ältesten Zeit bis in das 16. Jahrhundert, 1812. F. Horn: Die Poesie und Beredtsamkeit der Deutschen von Luthers Zeit bis zur Gegenwart, 4 Bde. 1822 ff. Manso: Uebersicht der deutschen Dichtkunst vom Jahre 1721—1787 (Nachtr. z. Sulzers Th. d. sch. K. Bd. 8). F. J. Mone: Quellen und Forschungen zur Gesch. d. deutschen Literatur und Sprache, 1830. L. Wachler: Vorl. über die Gesch. d. deutschen Nationalliteratur, 2. Thle. 2. Aufl. 1834. W. Menzel: Die deutsche Literatur, 2. Aufl. 1835. F. A. Pischon: Leitfaden zur Gesch. d. deutschen Literatur, 7. Aufl. 1843. A. Koberstein: Grundriß der Geschichte der deutschen Nationalliteratur, 4. Aufl. 1845. J. W. Schäfer: Grundr. d. Gesch. d. deutschen Lit. 2. Aufl. 1839. Kannegießer: Abriß d. Gesch. d. deutschen Lit. 1836. K. Rosenkranz: Gesch. d. deutschen Poesie im Mittelalter, 1830. K. Rosenkranz: Znr Gesch. d. deutschen Poesie, 1836. M. W. Götzinger: Die deutsche Sprache und ihre Literatur, 3 Bde. 1837—44. G. G. Gervinus: Gesch. d. poetischen Nationalliteratur d. Deutschen, 5 Bde. 3. Aufl. 1846. G. G. Gervinus: Handbuch d. poet. Nationall. d. Deutschen, 3. Aufl. 1844. J. Kehrein: Die dramatische Poesie d. Deutschen, 2 Bde. 1840. W. Zimmermann: Gesch. d. poet. und pros. Nationallit. d. Deutschen, 3 Bde. 1846. B. Ph. Gumposch: Allg. Literturgesch. d. Deutschen, 1846. K. Herzog: Gesch. d. deutschen Nationallit. 2. Aufl. 1837. H. Laube: Gesch. d. deutschen Literatur, 4 Bde. 1837—39. J. K. F. Rinne: Innere Gesch. d. Entwicklung d. deutschen Nationallit. 2 Thl. 1842. A. W. Bohtz: Gesch. d. neueren deutschen Poesie, 1832. A. F. C. Vilmar: Gesch. d. deutschen Nationallit. 4. Aufl. 1850. H. Gelzer: Die neuere deutsche Nationallit. nach ihren ethischen und religiösen Gesichtspunkten, 2 Bde. 2. Aufl. 1847. H. Köster: Die

folgern nach den westlichen Ländern und Küsten Europa's gedrängt. Die Germanen aber ergossen sich theils über die Ostseeländer nach Skandinavien, theils ließen sie sich in dem weiten Gebiete zwischen dem Rhein, der Donau, den Alpen, der Elbe, der Ost- und Nordsee nieder[1]). An der West- und Südgränze ihres wilden Landes mit den Römern in Berührung gekommen, wurden sie Gegenstand römischer Eroberungssucht einerseits, römischer Wißbegierde andererseits. Bei römischen Schriftstellern, wie bei späteren Historikern der Griechen, muß man also

---

poet. Lit. d. Deutschen, 1846. L. Ettmüller: Handb. d. deutschen Literaturgesch. v. d. ält. b. a. d. neuesten Zeiten, mit Einschluß d. angelsächsischen, altskandinavischen und mittelniederländischen Schriftwerke, 1847. Fr. Biese: Handb. d. Gesch. d. deutschen Nationallit. 2 Bde. 1846—48. R. E. Prutz: Gesch. des deutschen Journalismus, 1845. R. E. Prutz: Gesch. d. deutschen Theaters, 1847. R. E. Prutz: Vorlesungen über d. deutsche Lit. d. Gegenwart, 1847. K. Gutzkow: Beiträge zur Gesch. d. neuesten Literatur, 1836. L. Wienbarg: Beiträge zur deutschen Literaturgesch. 1836. H. Marggraff: Deutschlands jüngste Literatur- und Kulturepoche, 1839. F. G. Kühne: Lit. Portraits und Silhouetten, 1843. G. Weber: Gesch. d. deutschen Literatur nach ihrer organischen Entwicklung, 3. Aufl. 1849. K. G. Helbig: Grundr. d. Gesch. d. poet. Lit. d. Deutschen, 3. Aufl. 1847. T. F. Scholl: Die letzten hundert Jahre der vaterländ. Lit. in ihren Meistern dargestellt, 1850. A. Ruge: Zur Geschichte unserer neuesten Poesie (Ges. Werke Bd. 1—2). W. Wackernagel: Gesch. d. deutschen Liter., 1851 fg. J. Hillebrand: Die deutsche Nationallit. seit d. Anf. d. 18. Jahrh., bes. seit Lessing, bis auf die Gegenwart, historisch und ästhetisch kritisch dargestellt, 3 Bde. 2. Aufl. 1850—51. J. Scherr: Geschichte der deutschen Literatur (mit 50 Portraits), 2. verb. Aufl. 1854. Huhn: Geschichte der deutschen Literatur, 1851. Kurz: Geschichte der deutschen Literatur mit Proben, 3. Aufl. 1860. Schmidt: Geschichte der deutschen Nationalliteratur des 19. Jahrhunderts, 2 Bde. 1853, 4. Aufl. 1859. Cholevius: Geschichte der deutschen Poesie nach ihren antiken Elementen, 2 Bde. 1854. Gottschall: die deutsche Nationalliteratur in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts, 2 Bde. 1855. Gödeke: Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung, 1857 fg. Mit besonderer Rücksicht auf die Jugend beiderlei Geschlechts haben Th. Scherr, Nösselt, Brederlow, Scholl, Oeser, Kletke und A. Handbücher der deutschen Literaturgeschichte geliefert. K. Eitner: Synchronistische Tabellen zur vergleichenden Uebersicht d. Gesch. d. deutschen Nationallit. 1842. Schwab und Klüpfel: Wegweiser auf dem Gebiete der deutschen Literatur, 2. Aufl. 1845. Von Sammelwerken führe ich, außer den Zeitschriften von Adelung, Gräter, Eschenburg, Docen, Büsching, Aufseß, Mone, Graff, Haupt, Hoffmann, insbesondere an: Arnim und Brentano, des Knaben Wunderhorn, 3 Bde. 1806, 2. verm. Aufl. 1845. Erlach: Die Volkslieder der Deutschen, 5. Bde. 1834—37. Wolff: Hist. Volkslieder und Gedichte d. Deutschen, 1830. Soltau: Einhundert deutsche hist. Volkslieder, 1836. Rochholz: Eidgenössische Liederchronik, 1835. Uhland: Alte hoch- und niederdeutsche Volkslieder, 2 Bde. 1844—45. Firmenich: Germaniens Völkerstimmen, 1843 ff. Wolff: Encyklopädie der deutschen Nationallit. 1835 ff. Müller und Förster: Bibliothek deutscher Dichter des 17. Jahrhunderts, 14 Thle. 1822—38. Wackernagel: Deutsches Lesebuch (Altdeutsches Lesebuch, 2. Aufl. 1839. Proben der deutschen Poesie seit 1500, 2. Aufl. 1840. Proben der Prosa seit 1500, 1841—43). Künzel: Drei Bücher deutscher Prosa von Ulfilas bis auf die Gegenwart, 3 Thle. 1838. Pischon: Denkmäler der deutschen Sprache, 3 Thle. 1838—43. Kurz: Handbuch der poet. Nationallit. d. Deutschen von Haller bis auf die neueste Zeit (mit literarhistor. Commentar) 1840—42. Kurz: Handb. d. deutschen Prosa von Gottsched b. a. d. n. Z. 1845—46. Schwab: Fünf Bücher deutscher Lieder und Gedichte von Haller bis auf die neueste Zeit, 2. Aufl. 1840. Schwab: Die deutsche Prosa von Mosheim bis auf unsere Tage, 1842. Echtermeyer: Auswahl deutscher Gedichte, 4. Aufl. 1845. Frommann und Häusser: Lesebuch d. poet. Nationalliteratur d. Deutschen von der ältesten bis auf die neueste Zeit, 2 Thle. 1846. Wolff: Poetischer Hausschatz des deutschen Volkes, 18. Aufl. 1858. Gödeke: Elf Bücher deutscher Dichtung, von Sebastian Brant bis auf die Gegenwart (mit biographisch-literarischen Einleitungen) 2 Bde. 1849. In Betreff der Sammlungen mittelalterlich-deutscher Schriftwerke mache ich noch aufmerksam auf die im Göschen'schen und Basse'schen Verlag erschienenen; ferner auch Hagen's Minnesänger, 4 Bde. 1838 fg. Laßberg's Liedersaal, 4 Bde. 1846. Hattemer's Denkmale des Mittelalters, 3 Bde. 1844 fg. Hagen's Gesammtabenteuer, 3 Bde. 1850. Gödeke's Mittelalter, 1852.

[1]) Ueber die Namen Germanen und Deutsche vgl. Grimm's deutsche Grammatik, 3. A. I, 10 fg. Haupt's Zeitschr. für deutsche Alterthumskunde 1845, S. 514. Scherr's deutsche Kultur- und Sittengeschichte, 2. Aufl. S. 12.

die ältesten Urkunden deutscher Geschichte aufsuchen. Cäsar und Tacitus sind die Hauptquellen. Der Letztere hat der germanischen Urzeit in seiner Germania bekanntlich ein herrliches Denkmal gesetzt, wenn auch eine unbestechliche Kritik annehmen darf, daß die Tendenz des großen Geschichtschreibers, seinen verdorbenen und erschlafften Landsleuten in der Schilderung eines unverdorbenen und frischen Naturvolks einen strafenden Spiegel vorzuhalten, sein Gemälde von Altdeutschland zu idealistisch gefärbt habe. Tapferkeit, Gastfreiheit, Starkmuth in Leiden, Freiheitssinn, Biederkeit und Treue sind die Glanzpunkte dieses Gemäldes.

Also aus Asien waren die Germanen gekommen und römische Schriftsteller geben uns Aufschluß über die deutsche Vorzeit. Mag immerhin das Buch des Tacitus über Germaniens Zustände zu lichtfarbig gehalten sein, sicher ist dennoch, daß unsere Vorfahren zur Zeit, als sie mit den Römern Bekanntschaft machten, schon ziemlich weit in der Kultur vorgerückt waren. Die taciteische Schilderung ihres öffentlichen und häuslichen Lebens beweist dies klar. Auch geht man wohl nicht zu weit, wenn man annimmt, daß die Germanen mit der Asenreligion zugleich auch die Kenntniß der Buchstabenschrift (Runen) mit aus Asien herübergebracht hätten, worauf die nordischen Sagen von Odhin deuten, der neben der Religion auch den Gebrauch der Schriftzeichen gelehrt habe. Will man den ältesten Spuren deutscher Poesie nachgehen, so ist Tacitus ebenfalls zu Rathe zu ziehen. Er nämlich berichtet bekanntlich, daß die Germanen die Stammväter ihres Volkes, den Gott Tuisko oder Tuisto und dessen Sohn Mannus, in alten Liedern feierten, daß sie aus dem Klange des vor dem Treffen angestimmten Schlachtgesanges, welcher Barritus (Baritus, Barditus) hieß, den Ausgang des Kampfes ahnten und daß sie das Andenken des nationalen Helden Arminius in Gesängen bewahrten [1]). Deutschthümlicher Enthusiasmus hat seiner Zeit aus dem taciteischen Wort barritus oder barditus (hergel. von dem altnordischen Wort bardhi d. h. Schild) das Vorhandensein eines Sängerordens (der Barden) in den altdeutschen Wäldern gefolgert, eine Folgerung, die als gänzlich unerweislich zurückgewiesen werden muß und hauptsächlich auf einer Verwechslung keltischer und germanischer Verhältnisse beruht. Ferner berichtet Julian aus der Mitte des 4. Jahrhunderts von deutschen Volksliedern am Rhein, die dem griechisch Gebildeten freilich wie Rabengekrächze klangen (Misopogon II. 56). Endlich lassen sich aus des Jornandes', um die Mitte des 6. Jahrhunderts verfaßter, gothischer Chronik (de Goth. orig. et reb. gest.) Nachklänge alter Gothenlieder, in welchen der Könige Berig und Filimer von Skanzien aus südwärts unternommener Zug besungen wurde, deutlich heraushören, wie auch in Paul Warnefrid's Longobarden-Chronik (de gest. Longobard.) aus dem 8. Jahrhundert der dichterisch gehobene Ton alter Stammheldenlieder vielfach hörbar wird. Aus den Andeutungen, welche die angeführten Zeugnisse enthalten, darf man kecklich den Schluß ziehen, daß schon in uralter Zeit in Deutschland die

[1]) Celebrant carminibus antiquis Tuisconem deum, terra editum, et filium Mannum, originem gentis conditoresque. Germ. 2. Sunt illis haec quoque carmina, quorum relatu, quem barditum (barritum) vocant, accendunt animos, futuraeque pugnae fortunam ipso cantu augurantur: terrent enim trepidantve, prout sonuit acies. Germ. 3. Proeliis ambiguus, bello non victus, septem et triginta annos explevit (Arminius) caniturque adhuc barbaras apud gentes. Annal. II, 86. (Sie preisen in alten Liedern den Gott Tuisko, den Erdentsprossenen, und seinen Sohn Mannus, des Volkes Stammväter und Gründer. — Sie haben auch Gesänge, mittelst deren Vortrag, welchen sie Bardit oder Barrit nennen, sie die Gemüther befeuern und aus deren bloßem Schalle sie auf den Ausgang der Schlacht schließen, denn je nach dem Getön dieses Schlachtgesangs schrecken oder zagen sie. — Manchmal geschlagen, aber nie besiegt, erreichte Armin ein Alter von siebenunddreißig Jahren und wird von seinen barbarischen Landsleuten noch jetzt in Liedern gefeiert.)

Volkspoesie thätig sich geregt habe. Gegenstand derselben mögen wohl vornehmlich die beiden, in ihrer ursprünglichen Form für uns freilich verlorenen, Sagenstoffe vom hörnenen Sigfrid und vom Wolf Isengrimm und Fuchs Reinhart gewesen sein. Beide reichen in ihren Ursprüngen weit in die Zeiten germanischen Heidenthums hinauf; der mythisch-heidnische Charakter der ersteren Sage, der primitive Waldgeruch der anderen beweisen dies [1]. — Was die Sprache der germanischen Stämme anlangt, so hat sich, wie bekannt, Jakob Grimm um die Erforschung und Gesetzgebung derselben die bedeutendsten Verdienste erworben (deutsche Grammatik, Geschichte der deutschen Sprache). Sie ist ein Zweig der indogermanischen Sprachenfamilie und zerfällt, so weit die Quellen zurückreichen, in folgende Hauptmundarten: 1) die ostdeutsche oder gothische, welche das Reich der Ostgothen in Italien und das der Westgothen in Spanien nicht überdauerte, deren Tochter aber unsere jetzige sogenannte hochdeutsche Sprache ist; 2) die oberdeutsche oder althochdeutsche, welche sich in drei Untermundarten verzweigte, in die bairische, fränkische, alemannische oder schwäbische, welche letztere im Vorschreiten des Mittelalters alle übrigen deutschen Dialekte an Bedeutung überflügelte (vgl. Graff: Althochdeutscher Sprachsatz 1834—42); 3) die niederdeutsche, wozu das angelsächsische, friesische und altsächsische Idiom nebst seinen Töchtern, der plattdeutschen und holländischen Mundart, gehört; 4) die altnordische, woraus die isländische und durch diese die dänische und schwedische Sprache hervorgegangen ist. Ein Uebergangsdialekt vom Althochdeutschen zum Niederdeutschen war der thüringisch-hessische Dialekt. — In der deutschen Verskunst galt stets das Gesetz der Betonung als oberstes, d. h. der Vers besteht aus einer bestimmten Anzahl stark accentuirter Sylben, sogenannter Hebungen, zwischen welche sich andere, minder stark betonte Sylben einschieben können. Die ältesten regelmäßigen Verse in deutscher Sprache, welche auf uns gekommen sind, stammen aus dem Anfange des 9. Jahrhunderts und bestehen aus Langzeilen von acht Hebungen. Sie sind entweder das uralte Maß des volksmäßigen Heldenliedes oder doch nahe mit demselben verwandt. Bis ins 8. und 9. Jahrhundert wurden diese Verse durch den Stabreim oder die Alliteration, von da ab aber durch den Endreim zusammengehalten. Die älteste Versstrophe besteht aus zwei Langzeilen. Künstliche Maße und Liederstrophen kamen erst später, zur Zeit des Minnegesangs, auf (vgl. Lachmann: über althochdeutsche Betonung und Verskunst). Wie frühe die deutsche Poesie sich gewerbsmäßige Träger geschaffen, ist nicht genau zu ermitteln. Schon zeitig jedoch gab es fahrende Sänger und Spielleute, welche die heimischen Heldenlieder vor den Großen und dem Volk sangen und sagten, d. h. unter Begleitung der Harfe und Zither, später auch der Fiedel, in recitativartigem Gesange vortrugen. Daß übrigens auch Könige und Helden Gesang- und Saitenspiel übten, zeigt der alte König im Beowulf, Volker in den Niebelungen und Horand in der Gudrun.

---

[1] Ich verweise hier auf die beiden berühmten Führer auf dem Gebiete deutscher Mythologie und Heroologie, auf Jakob Grimm (deutsche Mythologie) und Wilhelm Grimm (die deutsche Heldensage). Ferner auf Schwenk's Mythologie der Germanen, Mone's Untersuchungen zur Gesch. d. deutschen Heldensage, Raßmann's deutsche Heldensage, Müller's Geschichte und System der altdeutschen Religion, Simrock's deutsche Mythologie, Mannhardt's Germanische Mythen und die Götterwelt der deutschen und nordischen Völker, Scherr's Geschichte d. Religion, II, 289 fg. und Gräße's Sagenkreise des Mittelalters (in dessen Allg. Literärgeschichte).

1.

Aelteste Zeit[1]).

Es ist Thatsache, daß die Verhältnisse des alten Deutschlands durch die Völkerwanderung eine gänzliche Umgestaltung erlitten. Wo eine ganze Nation auf die Wanderschaft ging, um andere Klimate, andere Sitze zu suchen, mußte sich Alles wandeln und ändern, namentlich auch die Traditionen der Volkspoesie, welche von den Oertlichkeiten, an denen sie bisher gehaftet, abgerissen wurde, ein Umstand, welcher die stätig nationale Entwicklung unserer alten Dichtung wesentlich beeinträchtigt hat, indem die Erinnerung an die Heldensagen der deutschen Vorzeit im Wirrwarr neuer Ereignisse von kolossaler Größe wo nicht ganz erlosch, so doch mit neuen Vorstellungen sich mischte und das nordisch Heimatliche durch südländisch Fremdes modificirt und umgefärbt ward. Die Völkerwanderung führte die Germanen dem Christenthum entgegen und dieses pflanzte in die Seelen der Zertrümmerer des römischen Weltreichs die Keime der Romantik, welche nachmals in der deutschen Ritterpoesie des Mittelalters so prächtig aufblühten. Deutsche Volksstämme, welche vor der Völkerwanderung eine geschichtliche Rolle gespielt hatten, verschwanden in Folge dieser Umwälzung der Zustände Europa's entweder gänzlich vom Schauplatze oder vertauschten wenigstens ihre heimatlichen Sitze mit neueroberten in den Provinzen des römischen Reichs oder vermischten sich auch bis zur Unkenntlichkeit mit andern Stämmen. Hiedurch verloren sich die alten Stammsagen aus dem Gedächtniß der Völker, deren Aufmerksamkeit durch die neuen Großthaten mächtiger Könige, wie eines Attila und Theodorich, ohnehin vollauf beschäftigt war, und um die Gestalten solcher Herrscher her bildeten sich neue Sagenkreise, die auf's mannigfaltigste mit einander in Verbindung gebracht wurden und recht eigentlich den Inhalt unserer alten Epik ausmachen. Vor allen andern traten die Stämme der Gothen, Longobarden, Burgunder, Franken, Alemannen, Baiern, Thüringer, Sachsen und Friesen in den Vordergrund der Geschichte und Sage und durch letztere in den Kreis der Volkspoesie. In diesem Cyklus von gefeierten Helden und Frauen erscheinen 1) die Könige der Ostgothen aus dem Geschlechte der Amaler, daher Amelungen genannt, Ermanrich und sein Neffe Theodorich der Große oder, wie er in der Sage heißt, Dietrich von Bern (Verona) mit seinen Dienstmannen, den Wölfingen, worunter der alte Waffenmeister Hildebrand hervorragt (ostgothischer Sagenkreis); 2) die burgundischen Könige Gunther, Gernot und Giselher mit ihrer Mutter Ute, ihrer Schwester Kriemhild, ihren Mannen Hagen, Dankwart und Volker, mit Gunther's Gemahlin Brunhild und deren früherem Verlobten, dem niederrheinischen Helden Sigfrid (burgundisch-niederrheinischer [fränkischer] Sagenkreis); 3) der Hunnenkönig Attila (Etzel in der Sage), um welchen her Walther von Aquitanien, Rüdiger von Bechlarn, Irnfrid von Thüringen und andere Helden sich gruppiren (hunnischer Sagenkreis); 4) der Friesen- oder Hegelingenkönig Hettel mit seiner Tochter Gudrun, der Stormarn- oder Dänenkönig Horand mit seinem ungeheuerlichen Oheim Wate, welchen die Normannenkönige Ludwig und Hartmuth gegenüberstehen (friesisch-dänisch-normannischer Sagenkreis); 5) der Jütenkönig Beowulf und die skandinavischen Helden Wittich und Wieland mit ihrer mythischen Umgebung (nordischer Sagenkreis); 6) die lombardischen Könige

[1]) Meine Eintheilung der deutschen Literaturgeschichte in die vier Abschnitte: 1) Aelteste, 2) Alte, 3) Neue und 4) Neueste Zeit dürfte sich durch die Darstellung rechtfertigen. Sprachlich zerlegt sich die Geschichte unserer Literatur bekanntlich in die drei großen Perioden: 1) Althochdeutsche, 2) Mittelhochdeutsche und 3) Neuhochdeutsche Zeit.

und Helden Rother, Otnit, Hugdietrich und Wolfdietrich (lombardischer Sagenkreis).

Man darf annehmen, daß schon im 6., 7. und 8. Jahrhundert unter den sangbegabten deutschen Stämmen erzählende Lieder über die Thaten dieser oder jener Helden der angegebenen Sagenkreise umgingen; auch wird ausdrücklich bezeugt, daß solche Lieder aufgezeichnet wurden, und daß z. B. das auf der gleichnamigen Insel im Bodensee gelegene Kloster Reichenau im Jahr 821 zwölf derartige Gesänge schriftlich besaß, trotzdem daß der Fanatismus der christlichen Geistlichkeit von Bonifacius (680—755) an heftig gegen die Volkspoesie eiferte und z. B. laut einem Capitulare von 789 namentlich den Nonnen verboten wurde, „winileodes scribere vel mittere.“ Sodann erzählt der Chronist Eginhart von Karl dem Großen, daß der Kaiser eine Sammlung alter Heldenlieder aus dem Munde des Volkes habe veranstalten lassen[1]). Allein diese Sammlung ist uns verloren, was sich bei dem Hasse der Geistlichen jener Zeit gegen alle heidnischen Traditionen leicht erklärt, und wir besitzen von alten Gedichten in alter Fassung (aus dem 8. oder 9. Jahrhundert) nur noch drei: den in angelsächsischer Sprache gedichteten Beowulf (vgl. darüber das vorhergehende Kapitel, S. 296), das Lied von Hildebrand und Hadebrand und den Walther von Aquitanien. Die ursprüngliche althochdeutsche und alliterirende Fassung des Liedes von Hildebrand und Hadebrand ist übrigens nur noch fragmentarisch vorhanden (siehe Wackernagel's altd. Leseb. S. 63), während wir den Inhalt des kleinen Epos vollständig kennen durch eine Bearbeitung, welche der Volksdichter Kaspar von der Roen am Ende des 15. Jahrhunderts nicht ohne Glück versuchte (Frommann's und Häusser's Leseb. S. 216). Das Lied, welches einen Zweikampf zwischen dem alten Waffenmeister Dietrich's von Bern und seinem Sohn Hadebrand schildert, athmet die ganze Wildheit und Kühnheit des Heldenlebens zur Zeit der Völkerwanderung. Der Walther von Aquitanien, dessen Inhalt die Flucht des Helden mit seiner Braut Hildgund von Etzel's Hof und seine siegreichen Kämpfe am Wasichenstein mit König Gunther, Hagen und andern Recken bildet, ist uns leider nur in lateinischen Hexametern überliefert worden, in welche der St. Galler Mönch Ekkehard d. ä. (st. 973) oder dessen Zeitgenosse Geraldus den uralten Sagenstoff gekleidet hat (Waltharius manu fortis[2]). Die dem Virgil nachgeahmte Diction des mönchischen Poeten steht dem reckenhaften Stoff sehr schlecht zu Gesichte, allein die ursprüngliche Kraft und Größe der Sage bricht an vielen Orten, besonders auch an dem humoristischen Schlusse, recht heidnisch wild durch die unpassende Form hindurch.

Mit der durch Karl den Großen über Deutschland heraufgeführten neuen Kulturperiode verstummte der altnationale Heldengesang, dessen Energie uns die erwähnten Ueberbleibsel, vor allen der Beowulf, errathen lassen, und an dessen Stelle trat die geistlich-christliche Dichtung. Nachdem das ostgothische Reich

---

[1]) Barbara et antiquissima carmina, quibus veterum regum actus et bella canebantur, scripsit memoriaeque mandavit. Einh. Vita Caroli M. 29. (Er ließ die uralten deutschen Lieder, worin von den Thaten und Kriegen der alten Könige gesungen war, aufzeichnen und entriß sie so der Vergessenheit.)

[2]) Abgedr. in den „Lateinischen Gedichten des 10. und 11. Jahrhunderts“. Herausgeg. von J. Grimm und A. Schmeller. (Neudeutsch hat K. Simrock den Waltharius bearbeitet in seinem „Heldenbuch“ Bd. 3, S. 3—79. Ich benütze diese Gelegenheit, um des Altdeutschen unkundige Freunde unserer nationalen Heldendichtung auf dieses Werk aufmerksam zu machen). In der so eben angeführten Ausgabe lateinischer Gedichte finden sich auch ein fragmentarisches Gegenstück zum Waltharius, betitelt Ruodlieb, welches zu Anfang des 11. Jahrhunderts von Tegernseer Mönchen ausgegangen ist, so wie die ältesten, lateinisch verfaßten Gestaltungen der deutschen Thiersage: Ecbasis captivi; Isengrimus; Reinardus vulpes.

zu Grunde gegangen, wurde der Franke Karl durch seine Weltmonarchie recht eigentlich der Förderer der Christianisirung Deutschlands und des Nordens, wobei allerdings das Schwert die Hauptarbeit verrichtete, wenn auch die sanfteren Mittel einer schlauen kirchlichen Politik nachhaltigere Wirkung übten. Unter diesen Mitteln standen in erster Reihe die Klosterschulen, zu deren Einrichtung und Leitung Karl gelehrte Männer aus dem Auslande berief. So den Paul Diaconus, den Peter von Pisa und den Alcuin. Der Schüler des letzteren Hraban Maurus (776—856) wurde der eigentliche Begründer mönchischer Gelehrsamkeit in Deutschland und die von ihm zu Fulda im Jahr 804 eingerichtete Klosterschule Muster für die übrigen. Daß die in den Klosterschulen gehegte und gepflegte Bildung eine wesentlich theologische war und vor allen Dingen auf Verchristlichung des Volkes ausging, lag in der Natur dieser Institute. Da dieselben in der römischen Hierarchie wurzelten, so mußte ihnen daran liegen, dem römischen Christenthum in aller und jeder Beziehung den Sieg über das heidnische Germanenthum zu verschaffen, und da eine Hand die andere wäscht, so liehen ihnen Kaiser Karl und sein Sohn Ludwig der Frömmler zur Förderung hierarchischer Zwecke eben so bereitwillig die Hilfe der weltlichen Macht, als hinwiederum die Klosterschulen die fürstliche Gewalt durch Verbreitung des Grundsatzes christlicher Unterwürfigkeit erweiterten und befestigten. Um dem christlichen Römerthum das Uebergewicht über die germanische Nationalität zu sichern, mußte auch der Gebrauch der lateinischen Sprache als sehr geeignet erscheinen. Latein wurde Kirchen-, Staats- und Rechtssprache, überhaupt Sprache der Gebildeten. Indessen lag das Bedürfniß, auf das Volk in dessen eigener Sprache einzuwirken, den Geistlichen zu gebieterisch nahe, als daß sie die deutsche Sprache gänzlich hätten vernachlässigen dürfen, und daher kommt es wohl hauptsächlich, daß die Klosterschulen auch um die Ausbildung der Muttersprache Verdienst sich erwarben. Fulda unter Hraban Maurus ging hierin voran und die Klosterschulen von St. Gallen, Hirschau, Reichenau, Weißenburg und Corvey folgten nach. Die Geistlichen mochten sodann erkennen, daß, wenn auch der altnationale heidnische Heldengesang allmälig vor der christlichen Bildung verstummte, das Volk dennoch insgeheim eine liebevolle, sei es auch nur eine dunkle, Erinnerung an das in jenen alten Liedern lebende Götter- und Heldenthum bewahrte. Sie begannen daher die deutsche Dichtkunst zu begünstigen, vorausgesetzt, daß dieselbe kirchlichen Zwecken dienstbar sei, und weil sie einflußreich genug waren, um diese Tendenz einen großen Zeitraum hindurch obenauf zu halten, so verschwindet die nationale Heldensage vom 9. Jahrhundert an aus unserer Literaturgeschichte, um dem christlichen Mythus Platz zu machen und drei Jahrhunderte später wieder zu erscheinen, freilich sehr überchristlicht und romantisirt. Die geistlich-christliche Poesie, wie sie mit dem 9. Jahrhundert herrschend wurde, bemühte sich, die heidnischen Sagen durch die Legenden des neuen Glaubens, die altnationalen Helden durch die neuen Götter und Heiligen zu ersetzen. Glücklicherweise war jedoch, wenigstens Anfangs, die nachwirkende Kraft des alten Nationaltons noch stark genug, um durch die Producte der geistlichen Dichterei immer wieder durchzuschlagen, wie wir es in dem von einem unbekannten Geistlichen auf den von dem westfränkischen König Ludwig III. bei Saucourt über die Normannen erfochtenen Sieg gedichteten Ludwigslied (Wackernagel's altd. Leseb. S. 106) deutlich hören. Viel bedeutender noch als in diesem Liede und wahrhaft großartig und schön tritt die Nachwirkung des altgermanischen Geistes hervor in der altsächsischen Evangelienharmonie Heliand (Heiland), zu welcher wir mit Beiseitelassung unbedeutenderer Schöpfungen der geistlichen Dichtung dieser Zeit, wie des sogenannten Wessobrunner Gebets und des unter dem Namen Muspilli (Wackernagel S. 67 und 69) bekannten fragmentarischen Gedichts vom Weltende, sofort übergehen. Der Heliand

(Hêliand. poema saxonicum seculi noni, herausgeg. von J. A. Schmeller, 1830, neudeutsch von Kannegießer und von Rapp), ist auf Veranlassung Ludwig's d. F. in der ersten Hälfte des 9. Jahrhunderts von einem sächsischen Sänger (vielleicht nach altepischer Weise von mehreren) gedichtet, nicht lange nach der Christianisirung dieses Volksstamms, woraus sich erklärt, wie der Dichter so viel national Sächsisches in den fremdartigen Stoff hineinzutragen, seinem jüdisch-christlichen Gegenstand die Färbung altgermanischen Volks- und Heldenlebens zu geben wußte. Mit Zugrundlegung der Berichte der vier Evangelien erzählt das Gedicht das Leben Jesu in schlichter, volksmäßiger Sprache, mit echt epischer Einfachheit, Klarheit und Ruhe, ohne allen zudringlichen Aufwand mönchischer Gelehrsamkeit. Der Dichter verfährt höchst liebenswürdig naiv und schildert uns, von seinen nationalen Anschauungen ausgehend, die Hofhaltung des Herodes, als wäre es die eines sächsischen Herzogs gewesen, läßt Christus unter seinen Jüngern wie einen germanischen Stammhäuptling unter seinen Dienstmannen erscheinen und führt ihn und seine Umgebung bei Gelegenheit der Bergpredigt genau in den Formen vor Augen, in welchen die Berathungen der deutschen Fürsten mit ihren Häuptlingen im Angesichte des Volkes statthatten [1]). In bedeutsamem Gegensatze hiezu vernehmen wir in der oberdeutschen *Evangelienharmonie* (herausgeg. unter dem Titel Krist durch Graff 1830, neuhochd. von Rapp), welche etwa dreißig Jahre später als der Heliand von dem Benedictinermönch *Otfrid* zu Weißenburg im Elsaß gedichtet wurde, einen mönchisch gelehrten Poeten, der in seinem in 5 Bücher abgetheilten Gedicht die römisch-christliche Bildung seiner Zeit vollständig darlegt, der nationalen Erinnerungen völlig sich entschlagen hat und mit Verachtung auf die Volkspoesie herabsieht [2]). An dichterischem Gehalt dem Heliand weit nachstehend, ist Otfrid's Werk als Sprachquelle vom höchsten Werth und für die innere und äußere Entwicklung der deutschen Poesie darum von großer Bedeutung, weil erstlich der fromme Mönch in bewußtem Gegensatz zur Volkspoesie die deutsche Kunstdichtung begründete und weil er zweitens an die Stelle der Alliteration den *Endreim* setzte, der seither in der germanischen Dichtung herrschend wurde.

---

1) Thô umbi thana norjendon Krist
nâhor gêngun
sulike gisidôs,
sô he im selbo gecôs,
uualdand undar them uuerode;
stôdun uuîsa man,
gumon umbi thana Godes sunu,
gerno suîtho
uuerôs an uuilleon,
uuas im therô uuordô niut,
thâhtun endi thagôdun,
huuat im thesôrô thiodô drohtîn
uueldi uualdand selb
uuordun cuthien
theson liudjun te liobe.
Than sat im the landes hirdi
geginuuard sor thêm gumûn,
Godes êgan barn
uuelda mid is sprâcûn
spâhuuord manag
lêrean theâ liudi,
huuo siê lof Gode
an thesum uueroldrîkea
uuirkean scoldin.

Um den Christ, den Erhalter, da
Stellten im Kreise sich näher
Diejenigen Gefährten,
Die er vorgezogen selber,
Der Waltende unter den Wiganden,
Standen die weisen Männer,
Die Ganleute um den Gottessohn,
Sehr begierig,
Die Erwählten, williglich,
Nach den Worten verlangend,
Stumm und staunend,
Was ihnen des Stammes Herrscher
Würde, der Waltende selbst,
Mit Worten kundthun,
Diesen Leuten zu Liebe.
Da saß der Landeshirt
Angesichts der Edlen,
Gottes eigenes Kind
Wollte mit seiner Stimme
Die verständige Menge
Belehren, die Leute,
Wie sie das Lob Gottes
In diesem Weltreiche
Wirken sollten.

2) In der lateinischen Vorrede seines Werkes wirft Otfried hämische Seitenblicke auf den „sonus inutilium rerum“ und auf den „cantus laicorum obscoenus“.

An der Spitze der Prosawerke unserer Literatur steht die berühmte Uebertragung der Bibel in's Gothische durch den gothischen Bischof Ulfilas (Wulfila = Wölfle, st. 388, die Urquelle der deutschen Sprachwissenschaft und das ehrwürdige Denkmal eines bedeutenden Geistes. Der codex argenteus von Upsala und der codex Carolinus zu Wolfenbüttel bewahren vornehmlich die geretteten Bruchstücke dieser Bibelübersetzung. Andere Bruchstücke wurden auf der ambrosianischen Bibliothek in Mailand entdeckt und eine Gesammtausgabe des Vorhandenen besorgten Gabelentz und Löbe, (1836—42, später Maßmann 1857). Vom 8. Jahrhundert an erscheinen Prosawerke in althochdeutscher Sprache, die jedoch nur sprachlichen Werth haben, Beichtformeln, Uebersetzungen des Paternoster, einzelner Bibelstücke und lateinischer Kirchenhymnen, Bruchstücke von Predigten u. dgl. m. Wahrscheinlich am Schluß des 10. Jahrhunderts wurde von dem St. Galler Mönch Notker Labeo (st. 1022) eine Uebersetzung und Paraphrasirung der Psalmen verfaßt. Im 11. Jahrhundert übersetzte und commentirte der Ebersberger Abt Williram (st. 1085) das Hohelied. Auch an der Uebertragung von Werken der alten Literatur, wie des aristotelischen Organon und der Trostgründe der Philosophie von Boëthius, übte sich die mönchische Gelehrsamkeit, was insofern von Wichtigkeit ist, als es darauf hinweist, wie frühe man in Deutschland nach der Bekanntschaft mit dem Alterthum trachtete. Vom 11. Jahrhundert an hörte die schriftstellerische Beschäftigung mit der Muttersprache in den Klöstern für lange auf, eine Folge der Entartung der Geistlichkeit, und was die deutsche Poesie betrifft, so pausirt sie vom 10. Jahrhundert an bis in die Mitte des 12. völlig. Die Nation hatte die Elemente der neuen christlichen Kultur erst in sich zu verarbeiten, die neugewonnene Weltanschauung erst in Fleisch und Blut zu verwandeln, bevor aus derselben eine neue Dichtung, die christlich-romantische, erblühen konnte. Vorerst trat die geistige Betriebsamkeit Deutschlands zurück vor der großartigen politischen Strebsamkeit, wie solche besonders Otto der Große aus dem sächsischen und Heinrich III. aus dem fränkischen Kaiserhause entwickelten, oder aber sie bewegte sich innerhalb der Gränzen lateinischer Gelehrsamkeit. Innerhalb dieser Gränzen dichtete um das Jahr 980 die Gandersheimer Nonne Hrotsnith lateinische, dem Terenz nachgeahmte Komödien (hrsg. von Barack, übers. u. erl. von Bendixen) und schrieben die berühmten Chronisten Witukind von Corvey (st. 1004), Dietmar von Merseburg (st. 1018) und Lambert von Aschaffenburg (st. 1077) u. A. ihre lateinischen Geschichtsbücher.

2.

Alte Zeit.

Der Zeitraum, welchen man als die Blüthe des deutschen Mittelalters zu bezeichnen pflegt, hebt ungefähr mit der Hohenstaufen Gelangung zum Kaiserthum an, weßwegen man auch die Literatur dieser Blüthezeit (von der Mitte des 12. bis gegen die Mitte des 14. Jahrhunderts) kurzweg die Literatur des hohenstaufischen oder schwäbischen Zeitalters nennt, und zwar mit um so mehr Recht, als die Begünstigung der Poesie durch die schwäbischen Kaiser auch der Dichtersprache dieser Periode den Stempel der schwäbischen Mundart aufdrückte. Vermöge des Einflusses dieses süddeutschen Dialekts, wie er in Schwaben, in der Schweiz, in Baiern, in Oesterreich und hinauf bis nach Thüringen gangbar war, wurden die

niederdeutschen Sprachtheile allmälig aus der Mundart der höheren Stände verdrängt und milderte sich das Althochdeutsche zum Mittelhochdeutschen, dessen Geschmeidigkeit, Klarheit und Wohlklang für die reichsprudelnden Ergießungen der Kunstpoesie wie der von dieser bevormundeten Volkspoesie dieser Zeit ein bereitwilliges Gefäß abgab.

Das Charakteristische der Dichtung des hohenstaufischen Zeitalters ist das Romantische, über dessen Entstehung und Wesen ich, um Wiederholungen zu vermeiden, das zu vergleichen bitte, was früheren Ortes (B. II. Kap. 1) darüber beigebracht wurde. Durch das thatkräftige Regiment der Hohenstaufen, besonders eines Friedrich Barbarossa, war gegenüber dem allzu ausschließlichen Einfluß der Geistlichkeit auch die Weltlichkeit, wie sie durch das Ritterthum repräsentirt wurde, wieder zu Ehren und Geltung gebracht worden. Wenn auch in seinen Grundlagen wesentlich christlich, trat das Ritterthum dem Priesterthum (in dessen asketischer Bedeutung) dennoch gegensätzlich entgegen, insofern es den Glanz und Genuß des Lebens nachdrücklich forderte und die Rechte der Leidenschaften Angesichts der religiösen Pflichten behauptete. Hiedurch mußte auch in die Poesie, welche im vorigen Zeitraum zuletzt völlig mönchisch geworden, eine neue lebensfreudige Stimmung kommen, die aus den mannigfaltigen Erscheinungen des ritterlichen Lebens die reichste Nahrung sog. Daß dieses ritterliche Leben und dessen schönste Seite, die ritterliche Poesie, zuerst in Frankreich ausgebildet wurde, ist bekannt und auch oben von mir des Näheren erörtert worden. Die Kreuzzüge boten den europäischen Völkerschaften Veranlassung zu vielfacher Berührung und die Franzosen benützten diese Gelegenheit, den Geist ihrer ritterlichen Institute und somit auch ihrer romantischen Poesie über alle civilisirten Länder des Abendlandes zu verbreiten. Frankreich übte schon damals seine Herrschaft der Mode über Europa aus. Träger derselben war die provenzalische und nordfranzösische Ritterschaft, in deren Kreisen mit der Verfeinerung des Sinnengenusses, mit der Belebung des geselligen Verkehrs, mit der diesen Verkehr hauptsächlich bedingenden sozialen Geltendwerdung der Frauen, auch das Bedürfniß höherer Bildung und damit die Freude an poetischer Aeußerung aufgekommen war, welche letztere von den vornehmsten Sitzen ihrer Pflege, von den Höfen der Fürsten und Dynasten, den Namen der höfischen Kunst erhalten hatte. Diese Ritterschaft Frankreichs wurde, besonders seitdem sie durch den ersten Kreuzzug mit einem eigenthümlichen Schimmer von Ehre und Ruhm umgeben worden war, das Muster des deutschen Adels. Von ihr entnahm er die Einrichtungen und Gesetze des Ritterthums, die höfische Etikette und Courtoisie, die romantisch ritterliche Verehrung der Frauen, mit welcher es übrigens, nebenbei gesagt, in der Wirklichkeit des mittelalterlichen Lebens keineswegs so glänzend stand, wie die mittelalterliche Poesie und die blinden Verehrer der mittelalterlichen Gesellschaft uns glauben machen wollen [1]). Eine

[1]) Die romantische Verehrung der Frauen ist allerdings ein Product des Christenthums, aber des mittelalterlich-katholischen, welches den Mariacultus einführte. Das Urchristenthum ist nichts weniger als galant. Wenn ich auch auf die ziemlich verächtliche Art, womit Christus bei zwei Gelegenheiten seine Mutter abfertigt (Matth. 12, 46—48 und Joh. 2, 4) kein großes Gewicht legen will, so sind die Aeußerungen des Apostel Paulus („Es ist dem Menschen gut, daß er kein Weib berühre“ — „Welcher heiratet, der thut wohl, welcher aber nicht heiratet, der thut besser“ u. a. m.) doch zu klar, um selbst vom spitzfindigsten Exegeten zum Vortheil der Annahme, das Christenthum als solches hätte die Stellung des Weibes verbessert, gedeutet werden zu können. Mit welcher Verachtung der Frauen und in welchen rohen Ausdrücken die Kirchenväter, insbesondere Hieronymus, über die Ehe sprechen, ist bekannt. Erst das in der mittelalterlichen Romantik gewissermaßen verweltlichte und humanisirte Christenthum brachte, trotzdem daß vom kirchlichen Standpunkt aus das Weib fortwährend als etwas Unreines betrachtet wurde (Priestercölibat), den Frauen höhere Achtung und Geltung, die freilich mehr fictiv als factisch war. Während nämlich der Ritter seiner Herrin, d. i. seiner Geliebten, eine idealistische Verehrung widmete, war ihm die Frau weiter Nichts, als das

nothwendige Folge von diesem Einfluß der französischen Ritterschaft auf die deutsche war dann auch das Begehren der letztern, die fröhliche Kunst des Gesangs und der Dichtkunst nach Art ihrer Vorbilder zu üben. Hieraus erklärt es sich leicht, daß kurze Zeit nach dem zweiten Kreuzzug, welcher, wie auch die vermittelst Burgunds zwischen Deutschland und Frankreich bestehende Verbindung, der deutschen Ritterschaft Gelegenheit gegeben, die französischen Sitten kennen zu lernen, die deutsche Poesie nicht, wie bisher, von Volkssängern und Geistlichen gepflegt wurde, sondern vielmehr nach dem Vorgange der Franzosen von dem Ritterstand; daß sie nicht mehr, wie früher, an den Versammlungsorten des Volkes und in den Klosterzellen, sondern an den Hoflagern der Großen, in den kaiserlichen Pfalzen, in den Schlössern der Landgrafen von Thüringen, der Herzoge von Oesterreich und anderer Fürsten heimisch war und sich dort zu einer ritterlichen oder höfischen Kunst ausbildete, als welche sie, wenn nicht ausschließlich, so doch vorzugsweise in die Hände adeliger Dichter kam und zu der älteren einheimischen Volkspoesie in einen Gegensatz trat, der sich schon in der äußeren Form scharf ausprägt. Während nämlich die Volkspoesie durchgängig die zum gesangmäßigen Vortrag bestimmte, aus vier Langzeilen mit sechs bis sieben Hebungen bestehende sogenannte Nibelungenstrophe und in einigen ihrer Produkte den sogenannten Bernerton anwendet, dessen Name von den Dietrichssagen herstammt und der eine Strophe von dreizehn Verszeilen bildet, bedient sich dagegen die Kunstpoesie in der Epik der kurzen, paarweise gereimten Verszeilen mit drei bis vier Hebungen und in der Lyrik des dreitheiligen Strophenbaus.

Richten wir unsere Aufmerksamkeit zunächst auf die Kunstpoesie, so ist vorzumerken, daß mancherlei Umstände sich vereinigt hatten, um diese Seite der Literatur damals in Deutschland in Flor zu bringen. Die beiden Hohenstaufen, Friedrich der Rothbart und Heinrich VI., hatten das deutsche Reich nach außen zu gebietender Machtfülle, nach innen zu Festigkeit und Ordnung gebracht. Der erstere Umstand verlieh dem geistigen Leben der Nation einen mächtigen Aufschwung, ein stolzes Bewußtsein ihrer Kraft und Herrlichkeit, der letztere den materiellen Zuständen Regsamkeit und einen Wohlstand, welcher die Genüsse des Lebens sich eigen zu machen suchte. In den frisch aufblühenden Städten entfaltete sich Industrie und Handel, der sich in der durch die Kreuzzüge und Römerzüge vermittelten Bekanntschaft und Verbindung mit den italischen Handelsstädten bereicherte und erweiterte und dem Bürgerstand zu einer einflußreichen Stellung im Staate verhalf. Die dumpfige Eintönigkeit deutscher Möncherei wurde von Süden her erheitert und erwärmt durch die Stralen eines phantasiereichen Cultus, durch die farbenhelle Bewegtheit der katholischen Mythologie. Aus dem Orient brachten die Kreuzritter phantastischen Märchenzauber, wie nicht minder einige, wenn auch byzantinisch getrübte Kenntniß der Sagen- und Geschichtskreise der antiken Welt mit in die Heimat. Die Glanzperiode des deutschen Ritterthums brach an mit ihren Turnieren, Festen und Hochzeiten, Königswahlen, Krönungen und Reichstagen. Größere und kleinere Höfe, geist-

---

gehorsame, dienende Weib. Die Damen, gleichviel ob Töchter oder Frauen, waren im Mittelalter den Männern durchaus unterthänig und eigentlich nicht viel besser als Mägde. Sie durften, sogar im galanten Frankreich, keinen Ritter anders anreden als mit Monseigneur, mußten ihrem Gatten, wenn er angeritten kam, den Steigbügel halten, und bewirthete er seine Freunde, so mußte seine Gattin mit ihren Jungfrauen die Gesellschaft bei Tische bedienen. In den Ordonnances des rois de France ist Vätern und Gatten ausdrücklich das Recht gesichert, verheiratete Töchter und Frauen zu schlagen und zwar tüchtig. In Bordeaux erstreckte sich dieses Recht noch im 14. Jahrhundert über Leben und Tod der Frauen. Das klingt freilich anders als die abgöttischen Huldigungen, welche die Minnesänger den Frauen darbrachten. Vgl. über dieses Frauenkapitel Weinhold, die deutschen Frauen in dem Mittelalter, und Scherr, Geschichte der deutschen Frauen, Buch II, (das Mittelalter).

liche und weltliche Fürsten wetteiferten bei solchen Veranlassungen in Prunk und Luxus. Mit dem Behagen an der frohen Gegenwart stellten sich auch die Künste ein, eine Architektur, deren riesige Kraft und sinnige Geduld wir an den Domen unserer Städte bewundern, eine Poesie, deren edle Früchte vergessen ließen, daß sie als ein fremdes Reis auf den deutschen Stamm gepfropft worden war.

Aus den zahlreichen Producten der höfischen Kunstpoesie heben sich, als zur Zeit ihres höchsten Glanzes besonders eifrig gepflegt, zwei poetische Gattungen hervor: das Heldengedicht und das Lied oder, genauer gesprochen, die romantische Ritterepopöe und der Minnegesang.

Wie Frankreich unserer romantischen Ritterepik Manier, Ton und Form vorzeichnete, so lieferte es ihr auch die Stoffe, welche hauptsächlich den Sagen von Karl dem Großen und seinen Paladinen (fränkischer oder karlingischer Sagenkreis), den Sagen vom heiligen Gral, vom König Artus und seiner Tafelrunde oder von Tristan und Isolde (bretonisch-keltischer Sagenkreis) entnommen waren. Daneben wurden, ebenfalls meist nach französischen Quellen, antike Stoffe, sowie kirchliche Legenden bearbeitet. Die Sphäre, worin die romantische Epopöe mit Vorliebe sich bewegte, ist das Wunderbare, wie das einem Product der Kreuzzüge, welche den christlichen Wunderglauben auf den höchsten Gipfel erhoben, natürlich war. Die Aventüre, d. h. die phantastische Verknüpfung wundersamer Begebenheiten, war recht eigentlich die Muse dieser erzählenden Dichter, denen man aber nachrühmen muß, daß sie ihre aus Frankreich geholten Stoffe mit der Kraft deutschen Gemüthes zu durchdringen und oft einen geradezu frivolen Stoff in die Region romantischer Mystik zu erheben wußten, ohne dabei das Moment der Sinnlichkeit, dessen die gestaltende Poesie nun und nimmer entbehren kann, zu vernachlässigen. Gottesdienst und Frauenminne, christlich-romantische Sehnsucht nach dem Ueberirdischen, ritterliche Tapferkeit, höfische Sitte und vor Allem wunderliche Liebesgeschichten sind die Lieblingsgegenstände dieser Rittergedichte, welchen reicher Wechsel der Scenen und Ereignisse, verworrene Schicksale der Helden und Heldinnen, unerhörte Abenteuer und Zufälle durchaus wesentlich angehören. Als Grundton klingt, wenige Ausnahmen abgerechnet, immer wieder das große Thema durch, welches die Zeit der Entstehung dieser Gedichte bewegte, nämlich der Kampf der christlichen Welt mit der Welt des Islam. Werden doch sogar Sagenstoffe der antiken Welt unter diesem Gesichtspunkt behandelt. Bei diesem Vorherrschen religiöser und specifisch christlicher Tendenz kann es nicht befremden, daß die Poesie auch beim Beginn der 2. Periode unserer Literaturgeschichte noch vorzugsweise von Geistlichen gehandhabt wurde und wir hier zunächst mehreren Werken begegnen, welche den Uebergang der mönchischen Dichtung in die ritterliche vermitteln. Solche Werke sind die sogenannte Görlitzer (weil zu Görlitz handschriftlich vorhandene) Evangelienharmonie von einem unbekannten Dichter des 12. Jahrhunderts, eine Bearbeitung der Bücher Mosis, welche Grimm in den Anfang des 12. Jahrhunderts verlegt [1]), eine Versifizirung des Lebens der Jungfrau Maria von dem Tegernseer Mönch Werner (st. 1197), das Bruchstück einer Legende von Pilatus, ferner die in der Mitte des 12. Jahrhunderts in 16000 Versen abgefaßte Kaiserchronik, ein Legenden- und No-

[1]) Vgl. deutsche Gedichte aus dem 11. und 12. Jahrhund. Aus einer Handschrift des Chorherrnstiftes zu Vorau in Steiermark herausgeg. von J. Diemer, 1849. Außer den Büchern Mosis enthält diese Sammlung noch 1) Die Schöpfung, 2) Das Lob Salomons, 3) Geschichte der Judith, 4) Alexander, 5) Vom Leben Jesu, 6) Vom Antichrist, 7) Vom jüngsten Gericht, 8) Loblied auf die Jungfrau Maria, 9) Die vier Evangelien, 10) Loblied auf den heil. Geist, 11) Vom himmlischen Jerusalem, 12) Gebete einer Frau.

bellenbuch, welches an den Faden der römischen Kaisergeschichte die wunderlichsten Anachronismen, Schwänke, Heiligengeschichten u. dgl. m. knüpft, dann das um 1180 in niederrheinischer Mundart gedichtete Annolied (herausgeg. v. Goldmann), dessen Sprache an den Ton der altnationalen Heldenlieder erinnert und dessen Dichter, um den heiligen Anno, Erzbischof von Köln (st. 1175) zu preisen, mit der Weltschöpfung anhebt. Zwei größere und in ihrer Art vortreffliche Schöpfungen geistlich-ritterlicher Dichtung sind das von dem Pfaffen Konrad zwischen 1173 und 1177 gedichtete Rolandslied (herausgeg. v. W. Grimm), dessen Inhalt die Kämpfe Karls des Großen gegen die Mauren in Spanien und insbesondere der Untergang des vielbesungenen Roland im Thale von Roncevol bilden, und das von dem Pfaffen Lamprecht gegen das Ende des 12. Jahrhunderts hin nach einer welschen Quelle gedichtete Lied von Alexander, dessen erster Theil sich ziemlich genau an den Text des Curtius hält, während der zweite Theil, von da ab, wo Alexander an das Ende der Welt gelangt und das Paradies zu erobern trachtet, die mittelalterliche Wunderwelt vor uns aufthut [1]). Das willkürliche Durcheinandermengen der Geschichte und Mythe, des Einheimischen und Ausländischen, besonders des Orientalischen, wie es im Alexanderliede hervortritt, findet auch statt in den Bearbeitungen einzelner Zweige der deutschen Heldensage, die in der Uebergangsperiode des 12. Jahrhunderts von Geistlichen unternommen wurden. So in dem Gedicht von König Ruother (abgedr. in Maßmann's Gedichten des 12. Jahrh.), in dem Gedicht von Salman und Morolt (gedr. in Hagen's und Büsching's deutschen Ged. d. Mittelalters) und in dem Gedicht von Herzog Ernst (ebendaselbst). Letzteres, augenscheinlich von einem gelehrten Poeten verfaßt, dem die wunderlichen alexandrinisch-orientalischen Vorstellungen einer phantastischen Geographie geläufig waren, beginnt mit der Entzweiung des Herzogs Ernst mit seinem kaiserlichen Stiefvater Otto. Er wird verbannt und zieht mit seinem treuen Freund Wetzel in ferne Lande. Ein Reisewunder des Orients folgt dem andern. Ernst gelangt zu einem Schnabelvolk, in's Lebermeer, an den Magnetberg, dann in ein Land, dessen Einwohner nur ein Auge und zwar mitten auf der Stirne haben. Diesen steht er bei gegen das Volk der Plattfüße. Dann kämpft er gegen die Langohren, befreit die Pygmäen von riesigen Vögeln, und nachdem er auch im heiligen Lande noch große Thaten verrichtet, kehrt er heim und wird durch seine Mutter Adelheid mit dem Kaiser ausgesöhnt. Von einer Bearbeitung der Thiersage durch Heinrich den Glicheser, welche ebenfalls in diese Uebergangsperiode fällt, sind nur einzelne Fragmente übrig geblieben. Im 13. Jahrhundert wurde dann dieses Gedicht, welchem ein französisches zu Grunde liegt, von einem Dichter, der sich ebenfalls Heinrich der Glicheser nennt, überarbeitet (gedr. in Grimms Reinhart Fuchs).

Die Eigenthümlichkeiten der höfischen Romantik stellen sich zuerst entschieden dar in der zwischen 1175—1190 gedichteten „Eneit" des Herrn Heinrich von Veldecke (gedr. in Müllers Sammlung deutscher Ged. a. d. 12.—14. Jahrh. Bd. 1). Nicht Virgils Aeneis war Heinrichs Quelle, sondern eine französische Bearbeitung der Sage von Aeneas. Von einer Behandlung des Stoffes im Geiste des Alterthums ist natürlich keine Rede, sondern das ganze Gedicht bewegt sich im Kreise mittelalterlich-romantischer Ideen. Deshalb ist denn auch die Erzählung der Ereignisse matt und dürftig, desto belebter und inniger aber die Darstellung von Herzenszuständen, von der Liebe Lust und

[1]) Das Alexanderlied des Pfaffen Lamprecht. Urtext und Uebersetzung, mit sprachlichen, literargeschichtlichen Erläuterungen und Untersuchungen, nebst Uebersetzung sämmtlicher orientalischer und europäischer Quellen der Alexandersage. Von Dr. H. Weißmann, 1850.

Leid. Zum ersten Mal ist hier die romantische Minne als Alles bewegendes und beherrschendes Hauptmotiv in die deutsche Epik eingeführt, wo sie sofort wunderschöne Blumen des Gefühls trieb, wie Heinrichs Schilderung der Liebe Lavinia's eine ist. Mit Recht ist diese Stelle [1]) vermöge ihrer Naivetät und Herzigkeit für alle deutschmittelalterlichen Dichter Vorbild geblieben. Ein Nachahmer Heinrichs, hat Herbort von Fritzlar 1200—1210 in seinem „Liet von Troye“ (herausgeg. von Frommann) den trojanischen Krieg erzählt, ohne jedoch sein Muster zu erreichen. Neben Heinrich und Herbort und die außerordentliche Popularität, deren sich die Eneit des Ersteren lange Zeit hindurch erfreute, Zeugniß von der lebhaften Beschäftigung der höfischen Kunst und ihrer Freunde mit Ueberlieferungen aus der antiken Welt, so sehen wir dagegen die drei größten Meister dieser Kunst, Hartmann, Wolfram und Gottfrid, das Material zu ihren Werken mitten aus dem „romantischen Land“ holen. Der Artus-Gral-Tristan-Sagenkreis bot dieses Material, welches zunächst in roher Weise Eilhart von Oberg um 1170 in seinem „Tristan“ und Ulrich von Zazikhoven in den 90ger Jahren des 12. Jahrhunderts in seinem „Lanzelot“ verarbeiteten. Hartmann von Aue, dessen dichterische Thätigkeit in die Zeit zwischen 1198 und 1210 zu setzen sein möchte, bewegt sich mit seinen beiden großen Rittergedichten „Erek und Enite“ (herausgegeben von Haupt) und „Iwein, der Ritter mit dem Löwen“ [2]) (Ausg. von Benecke und Lachmann, neudeutsch von Baudissin) in dem buntschillernden Artussagenkreis, wogegen er in seinen beiden kleineren legendenartigen Gedichten „Gregor auf dem Steine“ (Ausg. von Lachmann) und „der arme Heinrich“ Ausg. v. d. Gebr. Grimm, neudeutsch von Simrock [3]) auf das Gebiet christlicher Mystik und Askese hinüberschweift. Die letztere Erzählung ist, abgesehen von der meisterhaften Darstellung, auch durch den Umstand merkwürdig, daß in ihr ein höfischer Dichter ausnahmsweise eine einheimische Sage bearbeitet hat. Hartmann stand bei seinen Zeitgenossen insbesondere um der Zierlichkeit seiner Form, um der Eleganz seiner Sprache willen in hohem Ansehen, wie Gottfrid von

---

[1]) Womite sal ich in minnen?
mit dem herzen und den sinnen. —
sal ich im min herze geben? —
ja du — wie solt ich dan leben? u. s. w.

[2]) Inhalt: Iwein, ein Ritter von Artus' Tafelrunde, tödtet bei einem wunderbaren Brunnen den Eigenthümer desselben und heiratet durch Vermittlung der Zofe Lunete die Gattin des Erschlagenen, welche Laudine heißt. Mit seinem Freunde Gawan auf Abenteuer ausgezogen, vergißt er die angelobte Frist der Heimkehr und fällt, durch Lunete daran erinnert, in Wahnsinn. Durch eine Zaubersalbe von seinem Irrsinn geheilt, befreit er aus dem Rachen eines Lindwurms einen Löwen, der fortan sein treuer Begleiter wird. Der Ritter bekämpft nun den Riesen Harpin, erscheint gefangenen Frauen auf einer Burg als Retter und streitet für eine Jungfrau, der ihre Schwester ihr Eigenthum vorenthalten will. Für die letztere tritt Gawan als Kämpe auf und die beiden Kämpfer erkennen sich erst nach unentschieden gebliebenem Streit. Hierauf kehrt Iwein zu Laudine zurück.

[3]) Inhalt: Den schwäbischen Ritter Heinrich trifft zur Strafe seines weltlichen Dünkels die unheilbare Krankheit der Miselsucht. Die schöne und keusche Tochter eines Dienstmanns ist bereit, für den armen Heinrich ihr Leben zum Opfer zu bringen, indem sie nach dem eingeholten Ausspruch eines berühmten Arztes zu Salerno sich das Herz will ausschneiden lassen, um mit ihrem Herzblut den Kranken zu heilen. Sie zieht mit Heinrich nach Salerno und schon steht der Arzt mit geschärftem Messer vor ihr, als das Opfer unterbrochen wird, indem Gott an dem reinen Willen der Magd sein Genügen hat. Heinrich wird um solcher aufopfernden Liebe willen durch ein Wunder geheilt, zieht heim und heiratet das Mädchen, welches, echt mittelalterlich-romantisch, nicht so sehr durch geschlechtliche Liebe zu Heinrich, sondern vielmehr durch christlich-hysterische Sehnsucht nach dem ewigen Leben zu dem schrecklichen Entschluß getrieben worden war.

Straßburg ausdrücklich bezeugt [1]). Weit tiefsinniger und großartiger faßte und behandelte nach französischer Quelle die Artussage mit vorwiegender Betonung der mystischen Seite derselben, des Gralmythus, Wolfram von Eschenbach, entsprossen einem in der Nähe von Ansbach ansäßigen fränkischen Rittergeschlecht. Die Geburt dieses großen Dichters fällt in die Regierungszeit Kaiser Friedrichs I., sein Tod in die Regierungszeit Kaiser Friedrichs II. In der Art und Weise, womit Wolfram die Sage vom heiligen Gral (vom altsp. Wort gral = Becken, provenzalisch grazal) und vom Artusritter Parzival, dem Sohne Gahmurets und der Herzeleide, ergriff und bearbeitete, offenbart sich zum ersten Mal die ganze Fülle des deutschen Gemüths, die ganze Tiefe des deutschen Geistes. Die romantische Epopöe „Parzival" (16 Gesänge [2]), welche gegenüber der weltlichen Seite des Ritterthums, der übrigens in der Schilderung der Abenteuer Gawans Wolfram ihr Recht widerfahren läßt, „die Thaten des Geistes und die Begebenheiten der Seele, das Leid und die Freude des innern Menschen darstellen, die höchsten Ideen von göttlichen und menschlichen Dingen" zur Anschauung bringen sollte, diese romantische Epopöe ist die erste große That der deutschen Idealistik, welche von da ab von ihrem Fragen nach Gott und nach des „Menschenlebens Sinn und Frommen" nie mehr abgelassen hat. Daher ist der Parzival ein ganz eigenthümliches Werk, ein psychologisches Epos, dem Vilmar mit Recht den Faust von Göthe als psychologisches Drama zur Seite stellte. Das ganze Gedicht baut sich auf einer bedeutsamen ethischen Idee in die Höhe: es will zeigen und zeigt auch wirklich, wie der Zweifel im Menschen entstehe, wohin er ihn führe, wie er, im christlichen Sinne, bekämpft und überwunden werden könne durch das Mysterium der Erlösung der Menschheit durch Christus. Wolfram läßt uns die psychologische Entwicklung seines Helden mit durchmachen. Wir finden ihn zuerst als naives Kind, das, durch einen geringfügigen Zufall der Unbefangenheit des Naturlebens entrissen, seine Mutter mit Fragen nach Gott bestürmt, wir folgen ihm dann in die Buntheit des Weltlebens, begleiten ihn weiter zur Anschauung räthselhafter Geheimnisse, welche zuerst die Ahnung eines höheren Daseins in ihm erregen, ihn aber auch in die Finsternisse der Skepsis werfen, aus welchen er sich dann wieder allmälig loswindet, um zuletzt zu versöhntem Glauben und voller Befriedigung zu gelangen. Wolfram ist Mystiker und das verleiht auch seiner Sprache einen dunkeln, mystischen Anstrich, eine oft ermüdende Monotonie; das speculative Ringen mit dem Gedanken läßt keine Klarheit des Styls bei ihm aufkommen. Den „gottverworrenen Mund" hat ihn Immermann schön genannt. Sein zweites Hauptwerk, der „Titurel", ebenfalls dem Gralsagenkreis angehörend, ist leider nur fragmentarisch vorhanden, sei es, daß der Dichter dasselbe nicht vollendete, sei es, daß ein ungünstiges Geschick es nur theilweise aufbewahrte. Wir besitzen davon zwei Bruchstücke (zusammen 170 melodisch gebaute Strophen), wovon insbesondere das erste, welches die zwischen Schionatulander und Sigune entbrannte

[1]) Hartman der Ouwaere,
ahi, wie der diu maere
beide ûzen unde innen
mit worten unt mit sinnen,
durchverwet unt durchzieret!
wie er mit rede figieret
der âventiure meine!
wie luter unt wie reine
sin kristallîniu wörtelin
beidiu sint unt iemer müezen sin! u. s. w.

[2]) Das Wesentliche der, von Wolfram jedoch in deutschem Geiste modifizirten, Parzival-Sage ist oben (bei Frankreich, S. 114) mitgetheilt worden.

Minne schildert, unvergleichlich zart und innig ist [1]). Geringere Bedeutung kommt Wolframs drittem Rittergedicht, dem „Willeham“ zu, welches seinen Stoff aus dem karolingischen Sagenkreis herüberholte und im 13. Jahrhundert durch Ulrich vom Türlein und Ulrich von Turheim umgearbeitet und vollendet wurde, wie auch der Titurel um das Jahr 1270 oder noch später von einem gewissen Albrecht von Scharfenberg (?) aufgenommen und zu einem unendlich langen und langweiligen Gedicht ausgesponnen ward (Ausg. von Hahn), das jedoch insofern Berücksichtigung verdient, als es uns den Ausgang des Gralmythus vor Augen bringt. Unter Wolframs Namen ist uns auch noch ein weiteres Gedicht aus diesem Kreise, betitelt „Lohengrin“ (Ausg. v. Görres) überliefert worden, das aber nach Inhalt und Form als ein plumpes, wahrscheinlich aus der Mitte des 14. Jahrhunderts stammendes Unterschiebsel sich erweist, wie das auch mit dem „Alexander“ des Ulrich von Eschenbach (um 1270) der Fall ist [2]). Wolframs großer Zeitgenosse und Antagonist Gottfrid ist wahrscheinlich zu Straßburg geboren und zwar als der Sohn bürgerlicher Eltern, was der Titel „Meister“ vor seinem Namen beweist, da die adeligen Poeten jener Zeit alle den Titel „Herr“ führen. Gottfrid's großes, leider unvollendet gebliebenes Gedicht „Tristan und Isolt“ [3]) ist, abgesehen von seinem dichterischen und künstlerischen Werth, schon darum höchst merkwürdig, weil es in seinem Verhältniß zu Wolfram's Parzival zum ersten Mal ganz entschieden jenen Gegensatz zwischen Spiritualismus und Sensualismus, zwischen idealistisch-supranaturalistischem und realistisch-humanistischem Geiste aufzeigt, welcher durch unsere ganze Nationalliteratur hindurchgeht und der, wie

---

1) Hier finden sich auch die herrlichen Strophen zum Preis der Liebe:

Owê, minne, waz touc
　　din kraft under kinder?
wan einer der niht ougen
　　hât, der möht dich spüren, gieng er blinder.
minne, du bist alze manger slahte:
gar alle schrîbaere künden
　　nimêr volscriben dîn art noch dîn ahte.

Sît daz man den rehten
　　münch in der minne
und och den klôsenaere
　　wol beswert, sint gehôrsam ir sinne,
daz si leistent mangiu dinc doch kûme,
minn twinget rîter under helm:
　　minne ist vil enge an ir rûme.

Diu minne hât begriffen
　　daz smal und daz breite.
minne hât ûf erde hûs,
　　ze himel ist reine für Got ir geleite.
minne ist allenthalben, ivan ze helle.
diu starke minne an krefte erlamt,
　　ist zwifel mit wanke ir geselle.

2) Die Werke Wolframs von Eschenbach wurden 1833 mit kritischer Sorgfalt herausgegeben von K. Lachmann. Leben und Dichten Wolframs von Eschenbach, von San-Marte (Schulz), 2 Bde. 1836. Parzival und Titurel, übersetzt und erläutert von K. Simrock, 2 Bde. 1842.

3) Ausg. v. von der Hagen 1823, von Maßmann 1843. Ulrich von Turheim und Heinrich von Freiberg dichteten jeder eine Fortsetzung und einen Schluß zu Gottfrid's Werk, dessen Inhalt, die berühmte keltische Liebessage von Tristan und Isolde, ich sicherlich als allgemein bekannt voraus setzen darf. H. Kurtz gab eine treffliche Uebertragung von Gottfrid's Werk in's Neuhochdeutsche und dichtete zugleich, was die beiden genannten altdeutschen Fortsetzer nicht vermocht hatten, einen passenden Schluß (2. Ausg. mit Einleitg. 1847).

hier im ersten Blüthenalter derselben zwischen Wolfram und Gottfrid, so auch im zweiten zwischen Klopstock und Wieland, zwischen Schiller und Göthe leicht nachgewiesen werden kann. In Wahrheit eine wunderbare Erscheinung, dieser Meister Gottfrid von Straßburg; einer der größten Dichter und Künstler, einer der lichtesten Geister unserer Kulturgeschichte, eine Hellene unter mittelalterlichen Christen, eine Anticipation von Göthe'scher Classik inmitten grellster Romantik. Sein Gedicht ein tadelloses Kunstwerk und zugleich eine kühne Protestation gegen die Weltanschauung seiner Zeit, seine Helden und Heldinnen Menschen und nicht bloße Begriffe; seine Sprache funkelndes Gold, sein Stoff, wie der Shakspeare's, der unerschöpflichste, das Menschenherz. In lächelnder Ueberlegenheit sieht er auf das religiöse und soziale Leben seiner Zeitgenossen herab, denn er fühlt und weiß es, daß die Erde die Heimat des Menschen und daß das bewegende Princip alles Lebens und Schicksals kein anderes ist denn die menschliche Leidenschaft, obgleich er dem Geschmacke seiner Zeit die Concession macht, diesem realistischen Princip das symbolische Gewand der Magie umzuwerfen (in der Erzählung von dem Zaubertrank, der Tristan und Isolde für einander entbrennen läßt). Hier, wie überhaupt in den wesentlichsten Punkten seines Dichtens und Trachtens, trifft er mit dem Moslem zusammen, der ein Jahrhundert später in den Rosenlauben von Schiras seine Ketzereien sang. Gottfrid hätte verdient, mit Hafis in einer Zelle zusammen zu wohnen; sie sind wahrhaft Brüder im Geiste. Wenn Hafis zur Verbrennung aller Korane und Breviere auffordert; wenn er davor warnt, irgend einem Heiligen zu trauen, weil in der Kutte immer ein Halunke stecke; wenn er das ganze Gebäude der Heuchelei und des Afterglaubens mit loderndem Spott in den Brand steckt: so findet er einen ebenbürtigen Geistesgenossen in Gottfrid, der bei der Gelegenheit, wo Isolde die Feuerprobe bestehen muß, das Institut der Ordalien dem Spotte preisgibt, indem er die vorgebliche Einwirkung Gottes durch eine lustige Weiberlist pariren läßt und zuletzt von dem „vil tugendhaften Krist" geradezu sagt, was Lessing in fünf Sprachen einmal von Jungfer Lieschens Fingerhut sagte[1]). Hafis versprüht der Zerflossenheit des Orients gemäß seine Liebesglut in tausend schimmernde Lieder und Bilder, Gottfrid faßt die Eingebungen seiner Phantasie und seines Herzens mit künstlerischer Gestaltung und Gruppirung in e i n großes Gemälde zusammen; aber Beiden ist die Liebe die einzige Offenbarung, an die sie glauben, das einzige Mysterium, das sie verehren. Bei dem Perser tritt dieses Liebesevangelium in kecken, glänzenden epigrammatischen Aeußerungen offen zu Tage, bei dem Deutschen hüllt es sich in den weiten Mantel behaglicher Erzählung und verkündet sich mehr in Handlungen als in Worten, wie das der lyrischen Form des Einen und der epischen des Andern gemäß ist. Beide Dichter opponiren dem religiösen und gesellschaftlichen Dogma ihrer Zeit, beide bringen die Berechtigung des Indivi-

[1]) Amen, sprach diu schoene Isot:
in gotes namen greif siz an (das glühende Eisen)
und truog ez, daz siz niht verbran.
da wart wol geoffenbaeret
und al der werlt bewaeret,
daz der vil tugenthafte Krist
wintschaffen als ein ermel ist:
er vüeget unde suochet an,
da manz an in gesuochen kan,
als gevüege und alse wol,
als er von allem rehte sol.
erst allen herzen bereit,
ze durnehte unt ze trügeheit.
ist ez ernest, ist ez spil,
er ist ie swie so man wil.

thums gegenüber allen Satzungen zur Anschauung, beide lassen den Gedanken über den Glauben, den Drang des Herzens über die Schranken der gäng und geben Moral triumphiren. Aber Hafis setzt in trunkenem Uebermuth über die sozialen Conflicte hinweg, Gottfrid fußt mitten in denselben. Die sozialen Conflicte sind recht eigentlich sein Gegenstand: seine Dichtung von Tristan und Isolde ist der soziale Roman des Mittelalters. Unser Dichter vereinigt das hellenische Gefallen an dem Reinmenschlichen mit dem modernen Bewußtsein. Die Wunden der Gesellschaft klaffen offen vor seinen Augen, aber er hat dafür den Balsam der Liebe zur Hand, der ihm noch ein wunderthuender war. Gottfrid öffnet unsern Blicken die bodenlosen Abgründe gesellschaftlicher Zerwürfnisse, allein er liebt es, rasch wieder die Blumenguirlanden seiner Rede verhüllend darüber zu werfen. Damit soll indessen nicht gesagt sein, der Dichter sei vor seiner Aufgabe gleichsam zurückgeschrocken. Keineswegs, denn wie klar und scharf er dieselbe erfaßt, kann uns schon die Art und Weise zeigen, in welcher er gegenüber seinem großen Antagonisten, dem Spiritualisten und Mystiker Wolfram, an einer berühmten Stelle seines Gedichtes sich ausspricht [1]). Seines Stoffes vollkommen Meister, bebte er vor keiner Consequenz desselben zurück. Daß aber bei ihm die grellen Schreie des Schmerzes, des Zornes und der Verzweiflung, wie sie in den Werken der sozialen Poeten der Neuzeit, eines Byron und einer Sand, an unser Ohr schlagen, nicht laut werden, liegt einestheils in der kindlichen Naivetät der Sage, deren Faden Gottfrid mit richtigem Takt sich nie völlig entgleiten ließ, anderntheils in der Künstlernatur des Dichters, welche stets darauf ausging, die Dissonanzen des Stoffes in die Harmonie des Kunstwerks aufzulösen. Die kochenden Wirbel, die brandenden Riffe, über welche seine Erzählung hingleitet, vermögen den klaren Strom derselben nicht zu trüben, und wenn er in die finsteren Schlünde der Leidenschaft niedertaucht, so geschieht es nur, um Perlen der Schönheit daraus zu Tage zu fördern. Auch im Aeußersten noch Maß beobachten, auch im Schrecklichsten nach Schönheit streben, das hat unser Dichter gewollt und hat es nicht weniger erreicht als jener Hellene, welcher den Laokoon gemeißelt. Hieraus und nur hieraus erklärt sich der beschwichtigende, ich möchte sagen tröstliche Eindruck, welchen sein Werk auf uns macht, ein Werk, das in seinen Grundtönen die unheimlichsten Mißklänge anschlagen zu wollen scheint. Da haben wir eine alte staatskluge, nur auf politischen Vortheil bedachte Diplomatin, die Königin von Irland; dann einen alten Strohmann von König, den marklosen Marke, der, um den Ausdruck des Volkslieds zu gebrauchen, in Allem „immer will und nimmer kann;“ ferner ein schönes, stolzes, liebeglühendes, in

[1]) Vindaere wilder maere,
der maere wildenaere,
die mit den ketenen liegent
und stumphe sinne triegent,
die golt von swachen sachen
den kinden kunnen machen
und ûz der bühsen giezen
stoubîne mergriezen,
die lernt uns mit dem stocke schate,
niht mit dem grüenen linden blate,
mit zwîgen noch mit esten.
ir schate der tuot den gesten
vil selten in den ougen wol.
ob man der wârheit jehen sol,
dane gât niht guotes muotes van,
dane lît niht herzelustes an:
ir rede ist niht alsô gevar,
daz edele herze iht lache dar.

allen Listen bewandertes, in der Leidenschaft bis zum Verbrechen vorschreitendes junges Weib, die blonde Isolde, als Gattin an einen Greis verkuppelt und mit allen Fibern der Seele an dem jungen Neffen hängend; da haben wir ein Mädchen, Brangäne, welche aus der Freundschaft eine Religion macht und deren ganzes Leben ein Opfer ist; im Gegensatz zu dieser Treuen ein paar schweifwedlerische, ohrenbläserische Hofschranzen; dann Tristan, den ritterlichen Proletarier, der Nichts besitzt als sein Schwert, seinen Geist und seine Liebe, denn sein Herzogthum Parmenien hat ungemein große Aehnlichkeit mit jenen zahllosen deutschen Grafschaften, die im Monde liegen, Tristan, dessen Arbeiten und Thaten Anderen zu gute kommen und der zuletzt, von seiner hochgeliebten Blonden hinweggetrieben, durch eine tragische Ironie des Schicksals mit der ungeliebten weißhändigen Isolde verheiratet wird, die sich zu ihrer Namensschwester verhält wie die Alltäglichkeit zum Ideal: — lauter Charaktere, die, wie sie sich, von zahlreichen Nebenpersonen unterstützt, in den buntesten Abenteuern und Intriguen verbinden, trennen und durchkreuzen, die gesellschaftlichen Contraste und Schäden, die ungerechte Zähigkeit des historisch Berechtigten, die rebellische Erhebung des unterdrückten Naturrechts, die Ohnmacht der Lüge des Gesetzes gegenüber der Wahrheit der Leidenschaft und des Bedürfnisses, also Alles, was auch unsere Zeit bewegt, in sich darstellen und vor unseren Augen eine soziale Tragödie aufführen, der es, weil sie echt menschlich ist, an komischen Beigaben natürlich nicht fehlen darf. Der versöhnende Eindruck dieser Tragödie ist ganz das Werk des Dichters, denn aus der von ihm behandelten Sage in ihrer Ursprünglichkeit starren uns verwundende Dornen entgegen. Gottfrid hat diese Dornen ohne Zwang, bloß durch den Zauber seiner Herzensmilde und seiner lauteren Phantasie in Rosen verwandelt und sogar über die finsterste Partie seines Werkes, über die Stelle, wo Isolde aus Mißtrauen die treue Brangäne ermorden lassen will, einen sanften Lichtschimmer verbreitet. Es zeigt in diesem Werk auch der Umstand den großen Meister auf, daß der Dichter seine sämmtlichen Personen, selbst die untergeordnetsten, mit der nämlichen Aufmerksamkeit behandelt, daß alle Theile seiner Dichtung, die wichtigsten, wie die scheinbar geringfügigsten, mit der gleichen Begeisterung, Rundung und Vollendung geschrieben sind. Da ist kein Wort zu viel und keines zu wenig und sogenannte schöne oder glänzende Stellen gibt es da keine, denn das ganze Werk ist eine Schönheit, ein Glanz. Höchstens könnte man die Schilderung des Liebelebens Tristan's und Isolde's in der Wildniß und in der Minnegrotte als Krone des Gedichts bezeichnen. Ich wüßte dieser von Innigkeit und Grazie überströmenden Schilderung im ganzen Reich der Poesie nur etwa die Minnegespräche Schionatulanders, Sigune's und Herzeleide's in Wolfram's Titurel, die Gartenscene in Shakspeare's Romeo und Julie, die Gartenscene zwischen Faust und Gretchen, die Gartenscene zwischen Alexis und Dora und den nächtlichen Heimgang von Hermann und Dorothea an die Seite zu setzen [1]).

In Hartmann, Wolfram und Gottfrid hatte die höfische Epik ihren Gipfelpunkt erreicht. Die Nachblüthe derselben hat zwar viele Dichter aufzuweisen,

[1]) Ich habe das Wesentliche meiner oben ausgeführten Auffassung Gottfrids und seines Werkes bereits früher (i. d. Jahrb. d. Gegenwart 1847) dargelegt. Diese Auffassung hat Widerspruch erfahren, allein ein wiederholtes Studium des Dichters konnte mich nur darin bestärken. Einer meiner Gegner hat mir aus dem Umstand, daß Gottfrid ja auch einen vortrefflichen Hymnus auf Christus und Maria gedichtet (Wackern. Leseb. 431), beweisen wollen, der Dichter des Tristan sei durchweg ein mittelalterlicher Romantiker gewesen. Das ist — auch vorausgesetzt, daß Gottfried jenen Hymnus gedichtet habe, was aber sehr zweifelhaft — ungefähr so, wie wenn man daraus, daß Göthe in seiner Jugend einmal für die gothische Baukunst schwärmte, folgern wollte, er habe sich später nicht zum Hellenismus bekennen können.

aber keinen von großer Bedeutung. Im Geiste Hartmann's verfaßte Wirnt von Grafenberg sein dem Artussagenkreis angehöriges Gedicht „Wigalois oder der Ritter mit dem Rade“ (Ausg. v. Beneke), ohne sein Vorbild zu erreichen. Noch weit schwächer sind „Wigamur oder der Ritter mit dem Adler“ und Konrad's von Stoffel „Gauriel von Montabel“. In einem cyklischen Gedichte, betitelt „der Aventiure Krone“, faßte Heinrich von dem Türlin (um 1220) die Artussagen geistlos zusammen. Aus Gottfrids Nachahmern ist hervorzuheben Konrad Flecke, der die schöne, in unserer Zeit wieder von Rückert (Ged. I, S. 190 ff.) behandelte Sage von „Flos und Blancflos“ seines Meisters nicht unwürdig bearbeitet (gedr. in Müllers Samml.) und gewissermaßen ein Gegenstück zu Tristan und Isolde geliefert hat. Der fruchtbare Minnesänger Konrad von Würzburg (st. 1287 zu Basel) spann in Anlehnung an Heinrich von Veldeke die Sage vom Trojanerkrieg zu einem riesenhaften Gedicht aus, das 60,000 Verse enthält (theilw. gedr. in Müllers Samml.), und pflegte fleißig das Feld der Legende („Alexius“ Ausg. von Haupt, „Sylvester“ Ausg. v. W. Grimm), des geistlichen Panegyrikus („die goldene Schmiede“ Ausg. von W. Grimm) und der gereimten Novelle („Kaiser Otto mit dem Bart“ Ausg. v. Hahn, „der Schwanenritter“ gedr. i. d. altd. Wäldern d. Gebr. Grimm, „die Märe von der Minne“). Rudolf von Ems leitete mit seinen Gedichten „Alexander“ und „die Weltchronik“ von der Ritterepopöe zur Chronik über, dichtete einen „Wilhelm von Orleans“, dann die legendenhafte Novelle „der gute Gerhard“ und schlug, wie zur Buße für seine höfischen Dichtersünden, in seiner Legende „Barlaam und Josaphat“ (Ausg. v. Pfeiffer) eine noch frommere Weise an. Neben der Legende, welche Hugo von Langenstein durch seine „Martina“, Reinbot von Durne durch seinen „Georg“ und Andere durch Anderes bereicherten, machte sich allmälig in der Kunstpoesie besonders die kleinere poetische Erzählung geltend und zwar mit schwankhafter Hervorkehrung des Lebens und der Sitten der unteren Stände. Eine solche Volksnovelle ist „der Pfaff Amis“ (Ausg. v. Beneke), welche um 1230 ein östreichischer, unter dem Namen der Stricker bekannter Dichter verfaßte. Hier klingt schon jener derb-realistische Ton an, wie er mit dem 14. Jahrhundert in unserer Ritterdichtung immer lauter und lauter und endlich ganz roh schreiend wurde in den aus Frankreich durch Flandern nach Deutschland herübergewanderten Dichtungen aus dem karolingischen Sagenkreis, „Ogier“, „Reinald oder die Haimonskinder“ und „Malagis“, die wir in Uebersetzungen besitzen, welche wohl kaum über das 15. Jahrhundert hinaufreichen. Der Styl dieser Werke ist weit mehr niederländisch-burlesk als höfisch und sie documentiren den veränderten Geschmack der Zeit, insofern in ihnen das Ritterthum schon vor andern Erscheinungen auf der Bühne des Lebens in den Hintergrund tritt. Im Malagis überragt z. B. der Narr Spiet den Helden ganz entschieden. Die höfische Epik, als ein Product des aus der Fremde gekommenen Ritterthums, mußte überhaupt mit dem Glanz des letztern zugleich erbleichen. Der hellen hohenstaufischen Periode folgte ein düsterer Zeitraum allgemeiner Verwirrung, in welcher Landfriedensbruch, Faustrecht, Raub, Mord und zügellose Verwilderung des Adels und der Pfaffheit üppig wucherten. Die rege Theilnahme an der fröhlichen Kunst erlosch. Erst begann den Dichtern der Athem auszugehen zu so großartigen Schöpfungen, wie der Parzival und der Tristan sind, und man begnügte sich mit kleineren Erzählungen, mit Novellen, die rasch zum Schwanke herabsanken [1]). Zugleich kam die Legende, von welcher

[1]) Die reichste Sammlung mittelalterlich-deutscher Schwankdichtung bieten F. v. d. Hagen's „Gesammtabenteuer“, hundert altdeutsche Erzählungen, Ritter- und Pfaffenmären u. s. f. 3 Bde. 1850, und Laßberg's Liedersaal, 4 Bde. Beide Sammelwerke thun drastisch dar, wie brutal, roh und lüderlich es in der „guten, alten, frommen Zeit“ hergegangen.

aus die höfische Epik, wie wir gesehen, im 12. Jahrhundert zu ihrer Blüthe vorgeschritten, wieder in Ansehen, weil fromme Gemüther gegen die traurigen Zustände der Gegenwart in religiösen Vorstellungen Schutz und Abwehr fanden. Nüchternere Geister suchten sich bei der Zerstörung der romantischen Illusionen durch die Entartung des Ritterthums dadurch zu helfen, daß sie die Betrachtung der Wirklichkeit in den Bereich der Kunst zogen, und so entstand unter dem Einfluß der niederländischen Historienreimer, eines Maerlant, Heelu, Velthem u. A. gegenüber der Legende die historische Reimchronik. In der Nachbarschaft der Niederlande wurden in niederdeutscher Mundart die ersten Werke dieser Art geschrieben, wie die Gandersheimer Chronik des Pfaffen Eberhard, die Chronik der Fürsten von Braunschweig, die Kölner Chronik von Meister Gottfrid Hagen. Etwas weniger trocken und mehr romantisch als diese Reimwerke sind die Livländische Chronik von Ditleb von Alepeke und die Deutschorden-Chronik von Nikolaus von Jeroschin. Ottokar von Horneck suchte in seiner von 1250—1309 reichenden Chronik von Oestreich und Steuermark den ritterlichen Ton zu halten, jedoch vergebens. Die Wiederkäuung von Stoffen der Artus- und Karlssage, wie sie bis spät ins 15. Jahrhundert hinein durch Ulrich Fürterer, Johann von Soest u. A. getrieben wurde, ist ganz ungenießbar und noch später, zur Zeit des Kaisers Maximilian I., der bekanntlich seine beste Kraft und Zeit an die unmögliche Restauration des Ritterthums vergeudete, verlief sich das höfische Epos in die trostlos langweilige Oede des allegorischen Ritterromans. Wir sehen dies an dem nach des Kaisers Entwürfen von Marx Treizsauerwein ausgeführten „Weißkunig“ und dem gleichfalls nach Maximilians Angabe von Melchior Pfinzing gedichteten „Theuerdank“ [1]). Vers und Reim der Ritterdichtung begannen sich vom 15. Jahrhundert an in die Prosa aufzulösen. Aus diesem Prozeß gingen die ritterlichen Prosaromane hervor, welche sich dann später zu den Volksbüchern verkürzten, wie sie unserm Volke seit Jahrhunderten die Geschichten von der Magelone, Melusine, Griseldis, Genovefa, von Lanzelot, Tristan, Oktavian, Fortunat, und mit Herbeiziehung der Sagenkreise des volksmäßigen Epos und anderer älterer oder späterer Sagen die Geschichten vom hörnenen Sigfrid, vom Herzog Ernst, vom Ritter von Staufenberg, von Robert dem Teufel, von Doktor Faust u. s. f. erzählen (vgl. J. Görres: die deutschen Volksbücher; und K. Simrock: die deutschen Volksbücher, in ihrer ursprünglichen Echtheit wieder hergestellt).

Zugleich mit dem höfischen Kunstepos war die ritterliche Lyrik zur Ausbildung gelangt, von ihrem Grundton, der Minne (von dem althochd. Wort meinan, meinen, gedenken, erinnern, lieben), die Bezeichnung Minnegesang entlehnend und in den Reihen ihrer Pfleger Fürsten zählend, wie Kaiser Heinrich VI., Konradin von Schwaben, Herzog Heinrich von Breslau, Markgraf Heinrich von Meißen, Markgraf Otto von Brandenburg und Herzog Johann von Brabant. Dieser auf Verherrlichung der Frauen, auf Uebung höfischer Zucht und Standessitte, auf Pflege des religiösen Gefühls gerichteten Lyrik, welche als wesentliches Zugehör des ritterlichen Lebens ein sittigendes Bildungselement für das Mittelalter wurde, kommt ohne Frage ein Ehrenplatz in der deutschen Kulturgeschichte zu. Allein man darf sich denn doch offen gestehen, daß der ästhetische

---

[1]) Theuerdank, herausgeg. von K. Haltaus, 1836. Tewrdank, sagt Pfinzing, bedeutet den löblichen Fürsten und Kaiser Maximilian Erzherzog zu Oesterreich und Burgund, und ist darum Tewrdank genannt, das Er von jugent auf all sein gedankhen nach tewrlichen sachen gericht d. h. nach kühnen abenteuerlichen und ruhmvollen thaten. — Den Inhalt bildet die Heiratsgeschichte des Helden Theuerdank (Maximilians) mit der schönen, edlen und reichen Erenreich (Maria von Burgund), welche Heirat erst nach Bestehung von allerlei Fährlichkeiten und Abenteuern vor sich gehen kann.

Ertrag dieses „frauenhaften" Gesangs im Ganzen ein geringer ist. Unwillkürlich drängt sich Einem die Vergleichung unserer Minnesänger mit den provenzalischen Troubadours auf und Gervinus ist nur zu loben, daß er es (I, 315 ff.) ungescheut ausgesprochen, wie sehr jene hinter diese zurücktreten. Die mannhafte, oppositionelle Tendenz, welche die Lieder der Troubadours schwellt, die herrliche Kampflust eines Bertran de Born, den gegen Rom und das Pfaffenthum heiß lodernden Zorn eines Peire Cardinal, jauchzende Freiheitsliebe, stolze Thatkraft, die tosende Freude an Waffenspiel und Gelagen, alle diese Kennzeichen eines kräftigen Männergeschlechts, wird man bei den Minnesängern, den einzigen Walther, und auch den nur beziehungsweise ausgenommen, vergeblich suchen und höchst widerwärtig muß uns ihr Fürstendienern, ihr Almosenheischen berühren, welches so viel Bettelhaftes in die Minnesängerei bringt. Aus ihrer engbegränzten, fraulichsanften, deutschsentimentalen Sphäre heraus haben die Minnesänger Lieder gesungen, welche vermöge ihrer Innigkeit noch jetzt auf jugendlich empfängliche Herzen ihre Wirkung nicht verfehlen können; allein für reifere Gemüther muß dies ewige Singen vom Gehen des Winters und vom Kommen des Frühlings, dies monotone, meist abstracte Sagen von der Minne Freud' und Leid zuletzt nothwendigerweise langweilig werden. Die Form der Minnesänger, welche in Leiche (Lais, einfache Reimpaare ohne Strophen) und in Lieder mit Strophen und vielfachen Reimverschlingungen zerfiel, ist meist eine sehr kunstreiche, aber es birgt sich hinter derselben leider nur allzu häufig die größte Gedankenarmuth. In den ältesten Liedern, welche der Codex der Minnesänger aufzuweisen hat, in den Liedern des von Kürenberg, Dietmar von Eist und Walram von Gresten, herrscht noch volksmäßige Einfachheit. Als der Urheber des eigentlichen Minnegesangs d. h. als der erste Dichter, welcher die höfische Bildung der Zeit, die feineren Formen, die künstlicheren Reim- und Strophenarten in Deutschland einführte, wird von den spätern Minnesängern allgemein Heinrich von Veldeke anerkannt, dessen Lieder wahrscheinlich noch vor 1190 entstanden sind [1]). An ihn schließen sich von berühmten Pflegern des eigentlichen feinen höfischen Tones an Friedrich von Husen, Heinrich von Rucke, Heinrich von Morungen, Hartmann von Aue, Reinmar der Alte, Wolfram von Eschenbach, Otto von Bodenlaube, Ulrich von Singenberg; weiterhin noch vor oder in der Mitte des 13. Jahrhunderts Christian von Hamle, Gottfrid von Nifen, Burkhart von Hohenfels, Rudolf von Rothenburg, Heinrich von Sax, Ulrich von Winterstetten, Hildebold von Schwangau, Walther von Metz, Reinmann von Brennenberg, Konrad Schenk von Landeck. Allen diesen steht weit voran Walther von der Vogelweide (Ausg. seiner Lieder von Lachmann, Neudeutschung von Simrock und von Koch). Er gehört, wahrscheinlich bald nach 1230 gestorben und einer Sage nach zu Würzburg begraben, einestheils noch der glänzendsten Zeit der schwäbischen Liederkunst an, anderntheils reichen seine Lieder hinunter in den Uebergang dieser Dichtungsweise in die Didaktik, welcher sich gegen die Mitte des 13. Jahrhunderts hin bewerkstelligte. „Der Nachtigallen sind viele," sagt Gottfrid von Straßburg an der berühmten Stelle seines Gedichts, wo er von seinen dichtenden Zeitgenossen redet, „wer aber soll der ganzen lieben Schaar Leitfraue und Meisterin sein? Ich kenne sie wohl, es ist die von der Vogelweide. Hei, was die über die Haide mit hoher Stimme klinget! was Wunder sie uns bringet! wie fein sie organiret, ihr Singen moduliret! Die weiß wohl, wo sie suchen soll der Minne Melodien." Auch Walther singt von Liebe, auch er preist den Lenz und huldigt den Frauen, auch er ist fromm, allein zugleich dichtet er als mannhafter Denker und hellsehender

---

1) Er inphete daz erste ris in tiutescher zungen. Gottfrid.

Patriot gramschwere Lieder über den Untergang deutscher Größe und Tugend und straft in zornvollen Worten die Verderbniß des Papstthums und der Klerisei, wie die Erbärmlichkeit der Fürsten [1]). Eigenthümlich modificirte sich der Minnegesang in den Liedern der beiden meist in Oestreich weilenden und singenden Baiern Nithart und Tanhuser, die sich mit Vorliebe in bäurischen Kreisen bewegten und die dortigen Vorkommnisse in zum Theil sehr derben Liedern darlegten. Auch in den Liedern der beiden Schweizer Steinmar und Hadloub (Ausg. f. L. v. Ettmüller) zeigt sich schon deutlich der Verfall der höfischen Minnedichtung, indem sie die parodistische Seite derselben hervorkehren und einen burlesk-realistischen Ton hineinbringen, der schon Manches von dem Charakter des späteren Volkslieds an sich hat. Die wunderliche Verschnörkelung, in welche Minnedienst und Minnesang um die Mitte des 13. Jahrhunderts gerathen waren, zeigt uns der „Frauendienst" (Ausg. v. Lachmann, neudeutsch von Tieck) des Ulrich von Lichtensteiu, der seine Romantik nicht nur im Liede, sondern auch im Leben geltend zu machen suchte und dabei Erfahrungen machte, welche an die des edlen Ritters aus der Mancha erinnern. In seinem „Frauenbuch" klagt derselbe Dichter bitter über den Verfall der Sitte und Zucht unter den Männern und Frauen seiner Zeit und leitet so zu der jetzt aufkommenden gnomischen Dichtung hinüber, welche übrigens ein Meister Spervogel schon im 12. Jahrhundert geübt hatte und die in der zweiten Periode des Minnegesangs in überkünstelten Formen geübt wurde von Konrad von Würzburg, Reinmar von Zweter, Friedrich von Suonenburg, Konrad Marner, Rumeland (Raumsland), dem Doctor Heinrich von Meißen, genannt Frauenlob, und dem Schmied Barthel Regenbogen [2]). Dem Kreise dieser Gattung gehört auch das dem mythischen Klingsor, dem ebenfalls mythischen Ofterdingen, dem Walther v. d. V.

---

[1]) Vgl. Walther v. d. V., ein altdeutscher Dichter, geschildert von L. Uhland, 1822. Wenn ich Walthern mit Vorsatz den Ehrentitel eines Patrioten gegeben, so rechtfertigt er, ganz abgesehen von der durchgängig patriotischen Färbung seiner Gedichte, denselben schon durch die zwei schönen Strophen:

Ich han lande vil gesehen
unde nam der besten gerne war:
übel müeze mir geschehen,
künde ich ie min herze bringen dar,
daz im wol gevallen
wolde fremeder site.
nu waz hulfe mich, ob ich unrehte strite?
tiutschiu zuht gat vor in allen.

Tiutsche man sint wol gezogen,
rehte als engel sint diu wip getan.
swer si schildet, derst betrogen:
ich enkan sin anders niht verstan.
tugent und reine minne,
swer diu suochen wil,
der sol komen in unser lant: da ist wünne vil:
lange müeze ich leben dar inne.

[2]) Es macht einen eigenthümlichen Eindruck, diesen Proletarier seine Stimme in den Chorus der gelehrten höfischen Poeten mischen zu hören, welchen er übrigens an Gemüth und Verstand überlegen ist. Rührend einfach sind die Worte, womit er sich einführt:

Ich Regenboge
ich was ein smit,
uf hertem aneboz
gewan gar kümberlich mein brot,
armuot hat mich besezzen.

und Wolfram von Eschenbach in den Mund gelegte Streitgedicht an, welches die räthselspielerische Subtilität höfischer Gelehrsamkeit aufzeigend aus dem Ende des 13. Jahrhunderts stammt und an das sich die Sängermythe von dem Wartburgkrieg knüpft, in welchem die genannten Dichter um den Preis ihres Lebens wettgesungen haben sollen (der Singerkriec uf Wartburc, herausgeg. v. Ettmüller. Der Wartburgkrieg (Text und Uebersetzung) von Simrock. Vgl. Plötz: Ueber den Sängerkrieg auf Wartburg). Zu Ende des 14. und im 15. Jahrhundert erlebte in den Liedern Hugo's von Montfort und Oswalds von Wolkenstein (Ausg. f. L. v. Beda Weber) die ritterliche Lyrik eine Nachblüthe, gleichsam einen Altweibersommer. Beider Zeitgenosse Muskatblüt sang zwar auch noch an den Höfen, wurde aber mit seiner bürgerlichen Manier mehr für den Meistergesang Muster und Vorbild. Für die Producte des späteren Minnegesangs ist das von der Augsburger Nonne (?) Clara Hätzlerin zusammengestellte Liederbuch aus den Jahren 1470—71 ein Codex geworden [1]).

Wie ich schon oben angedeutet, nahm der Minnegesang schon frühe didaktische Elemente in sich auf, weil verständige und wohlmeinende Männer gegen die in der höfischen Kunst allmälig einreißende Lüge und Unsittlichkeit, gegen die Minneliederlichkeit einerseits, gegen die sich spreizende hohle Gelehrsamkeit andererseits in Opposition traten. Die bedeutendste Anregung zur Didaktik hat wohl Walther gegeben. Ihre tüchtigsten Erzeugnisse sind der „welsche Gast“ des Thomasin Zerclar (Tirkler) aus dem Friaul (gedicht. zw. 1215—16), gegen die Ueberschwänglichkeiten der ritterlichen Romantik gerichtet; ferner die 1229 verfaßte „Bescheidenheit“ (Bescheidwissen, richtige Beurtheilung der Dinge, Ausg. v. W. Grimm) des Freidank, unter welchem Namen Einige Walthern verborgen glauben; dann der „Renner“ (Ausg. d. Bamb. hist. Ver.) des Hugo von Trimberg, welches Buch seinen Namen daher hat, daß es, wie der Verfasser (er war zw. 1260—1309 Rector des Collegiatstifts zu Bamberg) will, als ein rasches Roß durch alle Lande rennen soll; endlich die treffliche Spruchsammlung, welche, unter dem Namen des Winsbecke und der Winsbeckin auf uns gekommen, Sprüche und Ermahnungen eines Vaters an seinen Sohn und einer Mutter an ihre Tochter enthält [2]). „Moralische Lehrgedichte im heutigen Sinne des Wortes,

[1]) Ausg. von K. Haltaus, 1840. Im 14. Jahrhundert ließ der Züricher Rüdeger von Manesse die Gedichte von 136 Minnesängern sammeln und abschreiben. Dieser Manesse'sche Minnesängercodex befindet sich jetzt auf der französischen Staatsbibliothek zu Paris. Die bis jetzt vollständigste Sammlung von Liedern der Minnesänger hat von der Hagen (Lpzg. 1838, Bd. 1—4) herausgegeben. Neudeutsch hat Tieck („Minnesänger aus dem schwäb. Zeitalter“) Minnelieder bearbeitet, jedoch sehr ungenügend. Besser trafen es Rückert mit seiner minnesängerlichen Blumenlese (Ged. Bd. 4, S. 343 ff.) und Simrock mit seiner Neuhochdeutschung der „Lieder und Sprüche der Minnesänger.“

[2]) Viele Sprüche des Winsbecke kommen dem Besten gleich, was die ritterliche Kunst geleistet. Wie schön spricht er z. B. über den Frauendienst:

Sun, wiltu zieren dinen lip,
so daz er si unfuoge gram,
so minne und ere guotiu wip:
ir tugent uns ie von sorgen nam;
si sint der wünnebernde stam,
da von wir alle sin geboren:
er hat niht zuht, noch rehter scham,
der daz erkennet niht an in, —
er muoz der toren einer wesen,
unt het er Salomones sin.

Sun, si sint wünneberndez lieht
an eren und an werdekeit
der werlte, an eren zuoversiht;
ni wiser man daz widerstreit.

sagt Koberstein, darf man sich unter diesen Werken nicht vorstellen; im Allgemeinen besprechen sie, jedes in eigenthümlicher, mehr oder minder freier Weise, die Verhältnisse und Erscheinungen des geistigen, sittlichen und leiblichen Lebens in ihrer Vielgestaltigkeit, handeln von Tugenden und Lastern, von Weisheit und Thorheit, theils die allgemeine Menschennatur, theils die Eigenthümlichkeiten einzelner Völker, Geschlechter und Stände oder die großen öffentlichen Angelegenheiten des Tages dabei berücksichtigend, und knüpfen daran Lehren, Ermahnungen und Warnungen, die sowohl die Sicherung des Seelenheils der Menschen als die Förderung ihrer irdischen Wohlfahrt und die Sittigung ihres wechselseitigen Verkehrs bezwecken." Einen bald sehr beliebten didaktischen Wirkungskreis wußte sich die Fabel zu verschaffen, welche in Deutschland zuerst als Untergattung des sogenannten Beispiels (Bispel) erscheint. Das Beispiel wurde frühzeitig als ein Theil der höfischen Literatur angebaut und begriff in sich Schwänke, Fabliaux, Novellen, Thiermärchen und allerlei Geschichten aus dem Alltagsleben. Eine solche Beispielsammlung ist die „Welt" des Stricker (um 1230) und von dem in Prosa und Vers sich immer erweiternden Kreise dieser Gattung legen das (um 1337) durch Konrad von Ammenhusen aus dem Latein übertragene „Schachzabelbuch", die von Hans dem Büheler 1412 poetisch bearbeitete Geschichte der sieben weisen Meister und vor Allem die Gesta Romanorum Zeugniß ab [1]). Aus dem Wirrwar der Beispiele losgelöst und selbstständiger tritt die Fabel zuerst auf in dem „Edelstein" (Ausg. v. Beneke) des Berner Predigermönchs Ulrich Boner (um 1324—49), ein Fabelwerk, das in einfach gehaltenem Vortrag einen reichen Schatz von weisen und eindringlichen Lehren enthält. Ins theologische, allegorisch-mystische Gebiet greift die Lehrdichtung hinüber in der Legendensammlung des Hermann von Fritzlar (1343), in dem „Buch der Maide" des Heinrich von Müglen (l. z. Z. Karls IV.) und Aehnlichem. An den Oestreicher Stricker lehnte sich sein Landsmann Seifried Helbling mit seinem „Lucidarius", einer Reihe moralisirender Gedichte, und gegen das Ende des 14. Jahrhunderts hin parodirte Heinrich der Teichner in seinen Spruchgedichten das Ritterwesen, während sein Zeitgenosse, der Wappensänger Peter Suchenwirt, dasselbe in Ehren zu halten suchte. Dies that auch Michael Beheim (geb. 1421), der mit seinen plumpen und rohen Sprüchen und Kunden von den Heroen der entschwundenen Romantik kläglich an den Höfen umherbettelte, wogegen der Wappendichter Hans Rosenblüt (um 1430—60) das Ritterthum ganz fahren ließ und in bürgerlich lustiger Manier Priameln, Weinsegen und Schwänke dichtete. Ganz wunderlich sind Hadamar's von Laber (um 1450) Allegorie von „der Minne Jagd" und Hermanns von Sachsenheim (st. 1458) romantisch-allegorisch-didaktisches Gedicht „die Mohrin".

Wir haben die höfische Lyrik und Didaktik bis zu ihrem Ausgang, den

ir name der eren krone treibt,
diu ist gemezzen und geworht
mit tugenden vollic unde breit:
genade Got an uns begie,
do er im engel dort geschuof,
daz er si uns gap für engel hie.

[1]) In den römischen Gesten und in den zu Volksbüchern in Prosa umgewandelten britischen und fränkischen Sagen muß man auch die Anfänge der deutschen Novellistik suchen. Auf die Entwicklung derselben wirkten von auswärts ein der spanische Amadis, die italischen Novellisten und der berühmte lateinische Roman des Aeneas Sylvius (nachm. Papst Pius II.), betitelt „Eurialus und Lucretia", welchen der Eßlinger Stadtschreiber Niklaus von Wyle 1462 übersetzte. Neben ihm waren Albrecht von Eyb aus Würzburg und Heinrich Steinhöwel aus Ulm durch Uebertragung und Bearbeitung von Schriftwerken der Italiener für Ausbildung der schönen Prosa thätig.

Minnegesang bis zu seinem Uebergang in den Meistergesang verfolgt und fügen nun, was über den letztern zu sagen ist, gerade noch hier an. Der Meistergesang (vgl. Wagenseil: von der Meisters. holdseliger Kunst, und J. Grimm, über d. altd. Meisterges.) ist das Product einer Zeit, wo Pflege und Genuß geistigen Lebens, wo die Bildung von den Schlössern der Fürsten und den Burgen des Adels in die Ringmauern der frisch und fröhlich aufblühenden Städte übergegangen und an die Stelle des entarteten Ritterthums als Träger der Kultur und folglich auch der nationalliterarischen Offenbarung derselben das Bürgerthum getreten war. Auf die ritterliche Phantastik folgte mit dem 15. Jahrhundert die bürgerliche Verständigkeit. Die Manier, womit sie die Liederkunst in den Meistersängerschulen trieb, hat freilich viel prosaisch Handwerksmäßiges an sich und der Kunstwerth der Meistersängerei ist überhaupt sehr gering anzuschlagen; indessen hat diese ehrsame Bürgerlichkeit in ihrem Kreise manchen Keim der Bildung gepflanzt und gepflegt und es läßt sich ihren oft höchst wunderlichen Producten eine gewisse andächtig gemüthliche Hingebung an den Gegenstand, eine gewisse Wärme des Gefühls nicht absprechen. Muster und Vorbilder für den Meistergesang wurden die spätern (gnomischen) Minnesänger, ein Reinmar von Zweter, Frauenlob, Regenbogen, Muskatblüt. Damit ist der Inhalt des Meistergesangs schon angegeben. Er war lyrisch ausgezierte Spruchpoesie, die sich in den bodenlosen Sand der scholastischen Dogmatik verlor und später Bibelthum und Luther'sche Orthodoxie zur Richtschnur nahm. Der Geist der Meistersängerei war also ein wesentlich religiöser. Die erste Innung bürgerlicher Sänger soll Frauenlob zu Mainz gestiftet haben. Eine alte Tradition verlegt den Ursprung des Meistergesangs gar in die Zeit Otto's I., in das Jahr 962 zurück. Die älteste, bekannt gewordene Tabulatur ist die der Meistersängerschule von Straßburg vom Jahr 1493. Tabulatur hieß das Gesetzbuch, worin die Satzungen der Prosodie, Metrik und Rhetorik enthalten waren. Die Versarten hießen in dieser Poetik Gebäude, die Melodieen Töne oder Weisen. Wie spielerisch hierin verfahren wurde, zeigen schon die wunderlichen Bezeichnungen dieser Töne und Weisen (des Regenbogen güldner Ton, des Müglen langer Ton, der blaue und rothe Ton, die Gelbveigleinweis, die gestreift Safranblümleinweis, die gelb Löwenhautweis, die verschlossene Helmweis, die kurze Affenweis, die fett Dachsweis u. dgl. m.). Das für den Gesang bestimmte Lied war strophisch gebaut, doch so, daß der zu Grunde liegende Strophenbau der Minnesänger ganz unmäßig (bis zu einhundert Reimen auf die Strophe) ausgedehnt wurde, und hieß Bar. Die Strophen des Bar hießen Gesätze und bestanden aus zwei Absätzen oder Stollen, an welche sich der Abgesang mit eigener Melodie anschloß. Wem die Tabulatur noch nicht geläufig war, hieß Schüler; wer sie kannte, Schulfreund; wer einige Töne zu singen vermochte, Singer; wer nach fremden Tönen Lieder machte, Dichter; wer einen neuen Ton erfand, Meister. Seit Karl IV. die Meistersänger mit Corporationsrechten und Freibriefen begabt hatte (1378), mehrten sich die Singschulen in den Städten ungemein. Tonangebend wurden und blieben die Meistersängerinnungen der Reichsstädte Mainz, Frankfurt, Straßburg, Nürnberg, Regensburg, Augsburg, Ulm. Aus dem Süden Deutschlands verbreiteten sie sich im Osten bis Breslau, im Norden bis Danzig hinauf. Bald thaten sich in einer Stadt die Meister eines einzigen Handwerks, bald in einer andern die gesangkundigen Meister verschiedener Handwerke zu einer Sängerzunft zusammen. An den Sonntagsnachmittagen wurde auf dem Rathhause oder in der Kirche „Schule gesungen". Meister, Dichter, Sänger, Schüler und Schulfreunde waren da versammelt, die löbliche Bürgerschaft, Männer und Frauen, als Zuhörerschaft gegenwärtig. Das sogenannte Gemerk oder die Vorsteherschaft, bestehend aus dem Büchsenmeister, Schlüsselmeister, Merkmeister und Kronenmeister, leitete die Uebungen. Dem

Merkmeister standen die Merker (d. h. Liederrichter, Kritiker) in dem Geschäfte bei, die Fehler der vorgetragenen Stücke anzumerken, das Urtheil über die Sänger zu sprechen und denselben die Preise zuzuerkennen. Der erste Preis bestand in einem aus Goldblech geschlagenen Bild des Königs David (König-Davids-Harfen-Preis), die übrigen aus kleinen Kränzen von Gold- und Silberblech. Der Meistergesang war am lebendigsten im 16. Jahrhundert, er überdauerte die Stürme des dreißigjährigen Kriegs und währte bis tief in's 18. Jahrhundert hinein. Die letzte Singschule wurde um 1770 zu Nürnberg gehalten, aber zu Ulm übergaben erst 1839 die letzten Epigonen des Meistersangs ihre Tabulatur und ihre Singbücher dem dortigen Liederkranz. Der fruchtbarste, wie der bedeutendste aller Meistersänger ist Hans Sachs, der treffliche Nürnberger Schuster, von dem weiter unten noch die Rede sein wird.

Wir müssen uns jetzt in den Anfang des 13. Jahrhunderts zurückwenden, um, nachdem wir die Gestaltung der Kunstpoesie des deutschen Mittelalters in den Händen der Geistlichkeit, der Ritterschaft und des Bürgerthums betrachtet haben, den Gebilden unserer alten Volkspoesie Aufmerksamkeit zu widmen. Die deutsche Heldensage, deren einzelne Sagenkreise oben angegeben wurden, war in ihrer naturwüchsigen Entwicklung durch die Völkerwanderung unterbrochen, in ihrer volksmäßigen dichterischen Ausbildung erst durch die kirchlich-gelehrte Dichtung der Geistlichen, dann durch die höfische Ritterromantik gehemmt worden. In dem Gedächtniß des Volkes völlig erstickt wurde sie nie und wir müssen, um ihr plötzliches Wiederauftauchen zur Zeit der Blüthe der Romantik zu begreifen, nothwendig annehmen, daß die Traditionen einheimischer Heldensage dem fremdromantischen Geschmack der höheren Stände zum Trotz in den unteren Ständen voll Pietät von einer Generation auf die andere fortgepflanzt wurden. Diese mündliche Ueberlieferung war die Quelle, aus welcher im 12. und 13. Jahrhundert fahrende Volkssänger schöpften, deren kunstlose, auf Märkten und in Herbergen zum Preise der altnationalen Könige und Helden angestimmte Lieder allmälig wohl auch auf Burgen und in Schlössern neben den fremdländischen Leichen und Märchen Eingang fanden. Die geschichtliche Grundlage dieser volksmäßigen Epik ist hauptsächlich die Zeit der Völkerwanderung, deren kolossale Umwälzungen nach Jahrhunderten noch in der Erinnerung des Volkes fortwirkten. Auf dieser Grundlage, deren Mittelpunkt der Hunne Attila oder Etzel einnimmt, erhob sich unsere nationale Heldendichtung. Das Geschichtliche derselben wurde natürlich von der ruhelosen Einbildungskraft des Volkes und seiner Sänger in den Hintergrund gedrängt, die Wirklichkeit vom Wunder überwuchert. Das Wunderbare, welches nach und nach in die altnationalen Stoffe durch Einwirkung der Romantik eingegangen, scheint, als wesentliches Ingrediens der höfischen Dichtung, die Beschäftigung der Kunstpoeten mit dem volksmäßigen Epos vermittelt zu haben. Sicher ist, daß zu Ende des 12. und zu Anfang des 13. Jahrhunderts höfisch gebildete Dichter der epischen Stoffe der Volkspoesie sich annahmen und die einzelnen Rhapsodieen der Volkssänger zusammenstellten und überarbeiteten. Demnach erhielten zu einer Zeit, wo das höfische Ritterthum, das Liebäugeln mit der Fremde und die Alles beherrschende Frau Minne den Ton angaben, unsere altnationalen Heldenlieder aus den Kreisen der Siegfrieds- und Dietrichssage ihre jetzige Gestalt durch Bearbeiter, deren Namen unbekannt sind und welche trotz allem ersichtlichen Eifer, mit wenigen Ausnahmen, ihrer Aufgabe lange nicht gewachsen waren und nur allzuviel von dem Geiste ihrer Zeit in diese uralten Stoffe hineinlegten, ihre Ursprünglichkeit trübend, ihre volksmäßige Reinheit mit ungehörigen Zuthaten versetzend, alles nach ihrem Sinne Anstößige ausmerzend und das Ganze nach Kräften verchristlichend und romantisirend, d. h. verderbend. Doch waren diese großartigen Stoffe so gesund und kraftvoll und mächtig, daß ihre ursprüngliche

Färbung durch die spätere Uebermalung immer wieder durchschimmerte und daß sie auch in ihrer jetzigen Gestalt sich noch immer nach Inhalt und Form wesentlich von der höfischen Epik unterscheiden, insbesondere durch ihre objective Haltung, welche zu der in den Kunstepen überall hervortretenden Subjectivität des Dichters einen scharfen Contrast bildet.

Unser herrliches Nibelungenlied (die Nibelunge Not), dem der Ehrennamen des deutschen Nationalepos in keiner Weise zu bestreiten ist, wurde um das Jahr 1200—1210 durch einen unbekannten Dichter in zwei großen Haupttheilen zu einem Ganzen zusammengestellt und abgeschlossen, offenbar zu einer Zeit, als die Sage noch vollkräftig im Volke lebte [1]). In ihm sind der burgundisch-niederrheinische, der ostgothische und der hunnische Sagenkreis zusammengeflossen. Die Umbildung in's Mythische, welche die Sigfridsage in Folge ihrer

[1]) Ausg. v. Lachmann, 3. A. 1851. Ausg. v. Schönhut, 1834, 2. A. 1848. Ausg. v. Laßberg (Liedersaal Bd. 4). Ausg. v. Vollmer 1843. Ausg. v. Zarnke 1856. Ausg. v. Holtzmann 1857. Neuhochd. v. Hinsberg, Büsching, Simrock, Follen (unvollendet), Pfitzer, Marbach. Die Nibelungen, eingeleitet (durch eine Geschichte des Gedichts), in Prosa übers. u. erläut. v. J. Scherr, 1860. Vgl. Lachmann, Ueber die ursprüngl. Gestalt der Nibelungen Noth, und: Zu den Nibelungen und der Klage. Schott, Gesch. d. Nibelungenlieds (deutsche Vierteljahrsschr. 1843, II). Mone, Einleitung in das Nibelungenlied. Rosenkranz, das Heldenbuch und die Nibelungen. Müller, Ueber die Lieder der Nibelungen. Holtzmann, Untersuchungen über das Nibelungenlied, 1854. Holtzmann ist zu diesem Resultat gekommen: — Es müssen vier Personen angenommen werden, welche sich nach und nach mit den Nibelungen beschäftigt haben. Die erste ist Konrad, der Schreiber des Bischofs Pilgrim; die zweite ist der Dichter, durch welchen der Sachsenkrieg und vielleicht noch manches Andere in unser Epos gekommen ist; die dritte ist der Dichter der Klage und endlich die vierte derjenige, welcher um 1200 dem Werke seine jetzige Gestalt gab. Vgl. über den literarhistor. Kampf um der Nibelungen Hort meine angeführte Schrift (Einleitung). — Inhalt: Wir werden zuerst in das Königshaus der Burgunden im alten Worms am Rhein geführt, sehen hier die drei Könige Gunther, Gernot und Giselher ihrer Mutter Ute und ihrer Schwester Kriemhild „in Treuen pflegen" und lernen ihre vornehmsten Vasallen und Mannen kennen, Hagen von Tronje, Volker, Dankwart und andere. Von hier bringt uns das Heldenlied auf die Burg Santen in Niederland, wo König Sigmund mit seiner Gemahlin Siglind, die Eltern Sigfrids, herrschen. In's männliche Alter getreten, zieht Sigfrid mit wenigen Gefährten nach Worms und bei seiner Ankunft daselbst rollt Hagen die heldenhafte Jugendzeit des Ankömmlings vor uns auf, indem er erzählt, wie Sigfrid einen nordischen Riesenstamm, die Nibelungen, sich unterwarf und sie und ihren Hort sich dienstbar machte. Sigfrid sieht Kriemhilde, liebt sie und wirbt um sie durch tapfere Thaten, die er zu Gunsten ihres Bruders Gunther verrichtet. Mit letzterem fährt er nach Isenland und gewinnt ihm durch List und Kühnheit die Königin dieses Landes, Brunhild, zur Frau. Nach Worms zurückgekehrt, vermählt er sich mit Kriemhild. Nun aber entspinnt sich zwischen dieser und ihrer Schwägerin ein verderblicher Hader über die Vorzüge ihrer Gatten, welcher zur Folge hat, daß auf Brunhilds Anstiften Sigfrid auf der Jagd von dem felsenherzigen Hagen verrätherisch ermordet wird. Kriemhilds Trauer um den Ermordeten ist unbeschreiblich groß und sie gelobt furchtbare Rache, welche zu vollführen sie endlich Gelegenheit findet. Es herrscht nämlich zur selben Zeit im Hunnenlande der mächtige König Etzel, welcher, von dem weithin tönenden Ruf Kriemhilds angeregt, durch eine Gesandtschaft, deren Haupt der edle Markgraf Rüdeger von Bechelaren, um die Hand der schönen Heldenwittib werben läßt. Von dem Gedanken bewegt, daß sie als Gattin eines so großen Königs an den Mördern ihres unvergeßlichen Sigfrids sich wohl eher würde rächen können als in ohnmächtiger Wittwentrauer, nimmt Kriemhild den Antrag günstig auf, zieht nach Ungarn und vermählt sich mit Etzel. Um ihre Rache zu bewerkstelligen, läßt sie nach einiger Zeit ihre königlichen Brüder und deren Manen zu Festlichkeiten nach Ungarn laden und die Burgunden nehmen der Warnung Hagens zum Trotz die Einladung an. Aber kaum an Etzels Hoflager angekommen, erfahren sie von Seite ihrer Schwester die feindseligste Behandlung und es entspinnt sich zwischen ihnen und den Hunnen allmälig ein Vernichtungskampf, der nur mit dem Untergang sämmtlicher Burgunden endigt. Den Hagen, als den Letzten, enthauptet Kriemhild mit eigener Hand. Darüber empört sich das Herz des alten Hildebrand, der an der Seite seines Gebieters Dietrich zuletzt gegen die Burgunden gekämpft hatte. Ergrimmt über Kriemhilds unbändige Rachewuth und über den dadurch veranlaßten Untergang so vieler herrlicher Männer, zieht er sein Schwert und haut die Königin in Stücke.

Verpflanzung in den Norden erfahren, gibt sich in unserem deutschen Gedicht nur episodisch kund. Es umfaßt in 39 Aventiuren oder Gesängen 2440 vierzeilige Strophen und zerfällt in zwei Abschnitte, deren erster bis zum Tode Sigfrid's (1—19), deren zweiter von Kriemhild's Verheiratung mit Etzel bis zur Erfüllung ihrer Rache reicht (20—39 [1]). Das Ganze widerhallt gleichsam von dem furchtbaren Waffentosen der Völkerwanderung. Es bringt uns die eisernen Gestalten jener Zeit vor Augen, „auf denen oder auf deren historischen Ebenbildern das ganze Staatensystem von Europa als auf seinen Grundpfeilern ruht." Mit consequentester Charakteristik, volksmäßig objectiv, in episch behaglicher Breite wandelt das Heldenlied Anfangs einher; aber bald beginnt die epische Ruhe der dramatischen Energie zu weichen, sich überbietend in wilden Affecten stürzt das Lied seinem Ende zu und das Epos endigt mit dem gewaltigen Schlageindruck einer Tragödie. Freudehell beginnt es am schönen grünen Rhein, mit einem durch Mark und Bein dröhnenden tragischen Akkord schließt es an der düstern Donau und wie das leise wimmernde Nachbeben jäh zerrissener Harfensaiten klingen die Schlußverse: „Ich kann euch nicht bescheiden, was weiter da geschah, als daß Ritter und Frauen weinen man sah!" Ich möchte, wenn es gestattet ist, Behufs kürzester Charakterisirung des Nibelungenlieds an ein Bild aus der Alpenwelt erinnern. Aus den blauen Gletschergrotten des Finsteraarhorns hervorgekommen, wandelt der Aarstrom erst still und sachte unterhalb der Grimsel hinab auf den weiten Grund des Räterichbodens, den er murmelnd durchzieht; aber die Bergkolosse rechts und links drängen sich immer enger um den Fluß zusammen, Granitmassen thürmen sich seinem Laufe entgegen, immer abschüssiger wird die Bahn, immer tobender wird das Geräusch drunten in dem engen Rinnsal, immer schneller und schneller jagen die schäumenden Wellen, immer düsterer drohen von allen Seiten die zahllosen Klippen und Zacken und Firne herab und endlich schießt in unbändiger Hast und mit furchtbarem Donnergeroll der Strom jählings hinab in die grauenvolle Handeckschlucht [2]). Die **Klage**, ein in kurzen Reimpaaren verfaßtes Gedicht, ist ein Nachhall des gewaltigen Liedes von der Nibelungen Noth, deren Schlußscenen es recapitulirt, um an diese Recapitulation die Ergüsse der Trauer Etzel's, Dietrich's und Hildebrand's um die Erschlagenen zu knüpfen. Hat man das Nibelungenlied die deutsche Ilias genannt, so tritt ihr das dem friesisch-dänisch-normannischen Sagenkreis angehörende Heldenlied **Gudrun** [3]) als deutsche Odyssee

---

[1]) Die Form des Gedichts ist die nach ihm benannte **Nibelungenstrophe**. Die metrische Grundform derselben ist der Jambus, doch kommen auch Versfüße anderer Art in buntester Abwechslung vor, wodurch die Monotonie des Vortrags in glücklicher Weise vermieden wird. Die Verse haben sechs Hebungen und werden durch die Cäsur in der Mitte geschnitten. Die letzte der vier Verszeilen pflegt gewöhnlich länger auszulaufen als die übrigen, was dem Ganzen eine gefällige Abwechselung gibt.

[2]) Für die ästhetische Kritik des Nibelungenliedes hat, wie mir scheint, **L. Bauer** das Bedeutendste geleistet durch seinen Aufsatz „die Nibelungen als Kunstwerk" (i. d. gesammelten Schriften). Göthe äußert über unser Nationalepos: Die Kenntniß dieses Gedichts gehört zu einer Bildungsstufe der Nation; Jedermann sollte es kennen, um nach dem Maßstab seines Vermögens die Wirkung davon zu empfangen. **Hegel**, der unserm Epos sonst nicht eben hold ist, nennt es dennoch ein schätzenswerthes, echt germanisches, deutsches Werk, welchem es durchaus nicht an einem nationalen, substanziellen Gehalt in Beziehung auf Familie, Gattenliebe, Vasallentreue, Heldenschaft und an innerer Markigkeit fehle. **Rosenkranz** sagt: Alle Gegensätze des Unbefangenen und Ahnungsvollen, der Heiterkeit und des Schmerzes, des Vertrauens und der Tücke, alle Widersprüche der höchsten Pflichten, wie das Band der Familienliebe und Freundschaft durch Rache und politische Treue zerissen wird, sind im Nibelungenlied so vortrefflich contrastirt und die schlichte Sprache ist so edel und vielseitig, daß seit dem homerischen Epos kein gewaltigeres hervorgebracht ist. Vergl. auch **J. L. Hoffmann**: Ueber das Nibelungenlied (Album des lit. Ver. i. Nürnberg f. 1850, S. 77—162).

[3]) Ausg. v. **Ziemann** 1835; Ausg. v. **Ettmüller** 1841; Ausg. v. **Müllenhoff**

würdig zur Seite; denn wie in dieser, so gibt auch in unserem deutschen Gedicht das Meer mit seinen schönen und furchtbaren Erscheinungen den Hintergrund des heroischen Gemäldes ab, und wie die Odyssee im Gegensatz zur Ilias mit Glück und Freude schließt, so auch im Gegensatz zu dem tragischen Schluß der Nibelungen die Gudrun mit Friede, Freude und einer dreifachen Hochzeit. Es sind in diesem Gedicht drei verschiedene, ursprünglich gewiß nicht zusammengehörige Theile lose zu einem Ganzen verbunden. Der erste Theil gehört mehr in den Wunderkreis der britischen Sagen, die beiden andern Theile aber haben sicherlich deutsche Volkslieder zur Grundlage. Zur schönsten Blüthe entfaltet sich das Gedicht im dritten Theile, wo es den ganzen Adel einer deutschen Frauenseele, die um der Treue willen auch das Härteste zu erdulden weiß, zur vollen Erscheinung bringt. Ihre jetzige Gestalt hat der Gudrun wahrscheinlich ein östreichischer Dichter und zwar in den Jahren 1210—1212 gegeben. In Oestreich mögen dann im Verlauf der Zeit auch die späteren Einschiebsel entstanden sein, von welchen das Gedicht wimmelt.

Vom Ausgang des 13. Jahrhunderts an und das ganze 14. hindurch erlosch das Interesse am nationalen Heldengesang wieder und die volksmäßige Epik theilte den Verfall der höfischen. Im 15. Jahrhundert aber, wo die Dichtung nach vollbrachter Abstufung von der ritterlichen Lyrik zur bürgerlichen Didaktik wieder, freilich nur auf kurze Zeit, zum Volke zurückkehrte und der Geschmack am Einheimischen wieder erwachte, wurden auch die übrigen Heldensagen der alten Zeit umgedichtet (und zwar meist von sehr talentlosen Menschen) erweitert und in Sammelwerken zusammengestellt. Ein solches Sammelwerk ist das **Heldenbuch** — im Gegensatz zu den Nibelungen und der Gudrun, die das große Heldenbuch

---

1845; Ausg. v. **Vollmer** mit e. Einltg. v. A. **Schott** 1845. Neudeutsch v. **Keller**, von **Simrock**, von **Koch**. **Inhalt**: 1) Hagen, der Sohn des Königs Sigebant von Eyrland (Irland), wird durch einen Greifen auf eine ferne Insel entführt, wo drei Königstöchter seine Gefangenschaft theilen. Auf wunderbare Weise aus derselben errettet, heiratet er eine seiner Mitgefangenen, Hilde, und übernimmt die Herrschaft über sein Heimatland. 2) Hagens Tochter Hilde wird von ihrem Vater so geliebt, daß er ihr keinen Gattin gönnt und die Boten der Freier tödtet. Nur der soll seine Tochter heimführen, welcher den Vater im Zweikampf besiegt. Der Hegelingen König Hetel begehrt die Jungfrau zum Weibe und sendet in kaufmännischer Verkleidung drei seiner Mannen nach Eyrland, von denen Wate durch seine Stärke, Frute durch seine Freigebigkeit, Horand durch den Wohllaut seines Gesangs und Harfenspiels sich auszeichnet. Dem Letztgenannten gelingt es, die Werbung seines Gebieters heimlich bei Hilde anzubringen und das Mädchen zur Einwilligung in einen Entführungsplan zu bewegen. Hagen setzt den Entweichenden nach, erreicht sie, billigt aber doch die Wünsche der Tochter und gestattet ihre Vermählung mit Hetel. 3) Diesem gibt Hilde zwei Kinder, einen Sohn, Ortwein, und eine Tochter, Gudrun. Die Letztere wird viel umworben, insbesondere von Hartmut, dem Sohn des Königs Ludwig von der Normandie, dem sie aber Hetel versagt. Herwig von Seeland vergilt die abschlägige Antwort, welche auch ihm geworden, mit einem Einfall im Hegelingenland. Gudrun scheidet den Streit und wird mit Herwig verlobt. Nun benützen die Normannenfürsten eine Abwesenheit Hetels von Hause und rauben Gudrun nebst ihrer Gespielin Hildburg. Hetel eilt den Entführern nach, auf dem Wulpesand entspinnt sich ein heftiger Kampf, worin Hetel von Ludwig getödtet wird. In Folge der Niederlage der Hegelingen wird Gudrun in die Normandie gebracht und daselbst, weil sie sich weigert, Hartmut zu heiraten, von dessen Mutter Gerlinde schwer geplagt und zu den harten Diensten einer Magd und Wäscherin gezwungen. Indessen ist in Hegelingen eine neue Generation herangewachsen und Ortwein, Herwig und Wate führen einen Rachezug nach der Normandie. Als Späher ausgesandt, treffen Ortwein und Herwig die Gudrun und Hildburg am Meeresufer waschend, was zu einer der schönsten Situationen des Gedichts Veranlassung gibt. In der Nacht darauf umringen die Hegelingen die normannische Königsburg. Ludwig fällt im Sturme von Herwigs Hand, Gerlinde wird von Wate erschlagen; aber Ortrun, Hartmuts Schwester, welche sich gegen die treue Gudrun stets wohlwollend bewiesen, bringt diese dazu, den Frieden zu vermitteln, und das Heldenlied schließt mit einer dreifachen Vermählung, Herwigs mit Gudrun, Ortweins mit Ortrun und Harmuts mit Hildburg. Vgl. über die Gudrun-Sage **San-Marte's** Abhandlung in seiner Bearbeitung des Gedichts (1839).

ausmachen, auch das kleine Heldenbuch genannt — welches Kaspar von der Roen um das Jahr 1472 zusammengestellt hat. Den Inhalt bilden folgende, theils in die Nibelungenstrophe, theils in den Berner Ton, theils in kurze Reimpaare, theils auch in eine sechszeilige Strophe gekleidete Sagen: 1) der hörnene Sigfrid, 2) Sigenot (Ausg. v. Laßberg), 3) Ecken Ausfahrt (Ausg. v. Laßberg), 4) Zwerg Laurin oder der kleine Rosengarten (Ausg. v. Ettmüller, neudeutsch v. Zingerle), 5) Alphart's Tod, 6) Dietrich's Flucht zu den Hunnen, 7) die Schlacht von Raben (Ravenna), 8) der große Rosengarten (Ausg. v. W. Grimm), 9) Otnit (Ausg. v. Ettmüller), 10) Hugdietrich, 11) Wolfdietrich, 12) Biterolf. (Vgl. Hagen's u. Primisser's Heldenbuch und Hagen's u. Büsching's deutsche Ged. d. Mittelalt.) Das weitaus bedeutendste dieser Gedichte ist unstreitig der „große Rosengarten“ [1]) und zwar insbesondere durch Einführung der Figur des in seinem ungeschlachten Humor an die Urgestalten der volksmäßigen deutschen Epik erinnernden kampflustigen Mönchs Ilsan, welcher sicherlich das Muster abgegeben hat für die volksthümlich derbe Schwankdichtung, wie sie später im Lalenbuch und in dem berühmten Volksbuch von Tyll Eulenspiegel auftrat.

Mit dem Herantreten des Bürgerthums und des Volkes zu der sozialen Stellung, welche bis zum 14. und 15. Jahrhundert der Adel ausschließlich eingenommen, mit dem demokratischen Bewußtsein, welches die Hussitenschlachten, die Fehden der deutschen Städte gegen das adelige Raubgesindel, die glorreichen Siege der Dithmarsen im Norden, der Schweizer im Süden von Deutschland gegen Fürsten und Ritter geweckt hatten, erwachte auch der Drang poetischer Aeußerung wieder im Volke. Das historische Volkslied verdrängte die zu Allegorik und Panegyrik vertrocknete Ritterdichtung. An der holsteinischen Gränzmark und in den Alpen ertönten solche Lieder freudig laut. Gar ein treffliches hat uns Halbsuter „von dem strit ze Sempach“ gesungen (Frommann's u. Häusser's Leseb. I. 345 ff.); Veit Weber (a. E. d. 15. Jahrh.) verherrlichte die Burgunderschlachten, besonders die von Murten (Wackern. Leseb. 1050 ff.), und zu beiden darf sich Muheim mit seinem „Tellenlied“ (mitgeth. in Henne's Schweizerchronik) wohl gesellen. Und nicht nur das geschichtliche, sondern das ganze Leben des Volkes prägt sich in dem Volksliede dieser Zeit aus. Der Bauer sang hinter'm Pfluge von den Leiden und Freuden seines geplagten Standes, der Müller begleitete das Geklapper seiner Mühle mit Reim und Klang, der Landsknecht kürzte sich den Marsch durch kriegerische Preis- und Spottlieder, Bursch und Mädchen offenbarten sich in Liedern von oft wunderbarer Innigkeit das Geheimniß ihrer Herzen, Mönch und Nonne blieben nicht dahinten, der wandernde Handwerker bezeichnete sein Kommen und Gehen mit Willkomms- und Abschiedsliedern, der Pilger grüßte die Stätten seiner Andacht mit frommem Sang, der Traurige seufzte seinen Kummer, der Fröhliche jubelte seine Lust im Liede aus, der Jäger, der Fuhrmann, der Bettler, der Köhler, der Bergmann, der Schäfer, der Gärtner, der Winzer, sie alle ließen, was sie erlebt, was sie bewegte, was sie litten und thaten, in Liedern widerklingen, von denen man, da ihre Verfasser unbekannt sind, wie vom Winde sagen kann, man spürt wohl ihren Hauch, aber weiß nicht, von wannen sie kommen und wohin sie gehen [2]). Die Volksliederlust jener Zeit be-

---

[1]) Inhalt: Kriemhild, die Tochter des Königs Gibich zu Worms, ladet den Dietrich von Bern mit zwölf Mannen zum Kampf mit den Hütern ihres Rosengartens. Als Preis werden den Siegern Rosenkränze und Küsse verheißen. Dietrich und seine Amelungen besiegen, besonders mit Hülfe des Mönches Ilsan, eines Bruders des alten Hildebrand, die Burgunden und kehren dann in ihr Land zurück, wo Ilsan seine Mitmönche zum Gegenstand seiner riesenhaften Späße macht.

[2]) Der Hauptcharakterzug der deutschen Volksliederdichtung (wie der deutschen Poesie

bezeugt recht charakteristisch die Limburger Chronik, indem sie von Volksliedern spricht und solche anführt, die „man in deutschen Landen sang und die gemein waren zu pfeiffen und zu wampen zu aller Freude durch ganz Deutschland.“ Als zur Zeit der Reformation das deutsche Volksleben immer mehr in Fluß kam und die politischen Ereignisse die Theilnahme auch der unteren Stände entschiedener und lebhafter in Anspruch nahmen, mehrte sich die Zahl historischer Volkslieder außerordentlich. Die Helden und Vorgänge der Reformation und des Bauernkriegs, die Händel der Fürsten unter einander und mit dem Kaiser, die italischen Fehden Karl's V. und Franz I., die Türkenkriege, das waren die vornehmsten Gegenstände derselben. Nach der Mitte des 16. Jahrhunderts aber begann das historische und das weltliche Volkslied überhaupt zu verkümmern, wogegen das geistliche durch seine Umbildung zum protestantischen Kirchenlied neue Kraft gewann und zu einer öffentlichen Macht wurde. Martin Luther (1483—1546) gab zu diesem Aufschwunge des Kirchenlieds das Signal durch sein großartiges Lied „Ein' veste Burg“, diese Marseillaise der Reformation, und unter seinen Nachfolgern in der Pflege des protestantischen geistlichen Liedes sind zu nennen: Huldreich Zwingli, Justus Jonas, Erasmus Alberus, Paul Speratus, Nikolaus Hermann, Bartholomäus Ringwaldt, Johann Rist, Philipp Nikolai, Simon Dach, Heinrich Albert, Georg Neumark u. a. m., vor allen jedoch und mit höchster Auszeichnung Paul Gerhard (1606—1676, „O Haupt voll Blut und Wunden“, — „Befiehl du deine Wege“). Die Uebersetzung der Psalmen durch Ambrosius Lobwasser (st. 1585) bezeichnet das Abgehen vom Lutherschen Bibelton und die Berücksichtigung der neuen (französirenden) Kunstpoesie [1].

überhaupt) ist ihre Universalität. Wenn wir die unendliche Fülle von historischen romantisch-epischen und lyrischen Gesängen betrachten, die einst volksthümlich in Deutschland gewesen — (vgl. die in der Note am Eingang dieses Kapitels angeführten Sammlungen) — so muß uns eine Mannigfaltigkeit der Gegenstände, Formen und Darstellungen überraschen, wie wir sie ähnlich bei keiner andern Nation finden. Die deutsche Volkspoesie hat nirgends eine Spur von der tragischen Größe der alten skandinavischen, noch kommt sie in einer ihrer Balladen der ungeheuren concentrirten Kraft und schauerlich düsteren Wildheit einiger schwedischen und dänischen Volkslieder bei. Sie ist wesentlich heiter, versöhnend, milde und hat selbst in ihren ältesten Ritterballaden wenig von der kühnen Romantik und tiefsüßen Melancholie der Schotten und Nordengländer. Die lyrische Würde der Spanier ist ihr fremd, noch fremder die episch-plastische Vollendung der Serben. Allein sie hat die Einfachheit und die Kraft, die ein gedrungener elliptischer Styl gibt, mit aller Volkspoesie, die dramatische Lebendigkeit der Darstellung mit aller Dichtung der germanischen Stämme und mit den Liedern der Briten insbesondere das tiefe, freudige Naturgefühl gemein. Der Ausdruck der Liebe ist in ihr, wie in der schottischen, herzlicher und kaum weniger glühend als bei den Spaniern, und diese Empfindung selbst viel tiefer als bei den slawischen Nationen, obwohl zu gleicher Zeit auch um vieles sinnlicher und unzarter wie bei diesen. Wir meinen hier nicht die frechen und zügellosen Lieder, von welchen jedes Volk seinen Vorrath haben mag; diese haben meist einen lustigen, ja ausgelassenen Charakter, keinen empfindsamen. Wir haben vielmehr die große Menge von Balladen und Liedern im Sinne, in welchen sich Herzensgefühl und sinnliche Derbheit so eng verschlungen haben, daß sie nicht von einander getrennt werden können. Diese Verschmelzung und Verwechslung der besten Triebe des Menschen und ihrer Verirrung ist, wie gesagt, den deutschen und schottischen Volksliedern gemeinsam. Was die Ersteren aber einzig für sich haben und was, so viel uns bekannt, keine andere Nation mit ihnen theilt, ist die spielende Einbildungskraft, die ohne besondere Absicht phantastische Bilder zeichnet und sich harmlos an den eigenen bunten Schöpfungen erfreut, unbekümmert, ob der nächste Augenblick sie zerstöre. Und so sehen wir die deutsche Nation durch ihre Volkslieder so gut als die phantasievollste, innerlich reichste charakterisirt als durch ihre Literatur. Talvj: Versuch e. geschichtl. Charakterist. d. Volkslieder german. Nationen, S. 389. Eine ebenso wahre als poetische Schilderung von der Entstehungsweise der Volkslieder entwirft Sallet (Gedichte S. 190).

[1]) Vergl. über die geistliche Liederpoesie Rambach's Anthologie christl. Gesänge, K. E. P. Wackernagel: „Das deutsche Kirchenlied“, und Knapp's Evangelischen Liederschatz.

Von katholischer Seite fand die religiöse Dichtung in dem lateinischen Poeten Jakob Balde (1603—68) in deutscher Sprache nur einen sehr platten Anbauer, talentvollere aber in dem wahrhaft frommen, gegen die Hexenprozesse eifernden Jesuiten Friedrich von Spee (1595—1635, „Trutz-Nachtigall") und in dem mystisch-pantheistischen Johann Scheffler (1624—77), bekannter unter dem Namen Angelus Silesius („die verliebte Psyche", „Cherubinischer Wandersmann").

Die Erwähnung des Kirchenliedes führt uns schon mitten in die Sturm- und Drangperiode der Reformation. Diese, d. h. der Versuch, das kirchliche, politische und soziale Leben neu zu gestalten, trat in Kampf mit den Instituten des Mittelalters und führte, wenn auch im Ganzen gescheitert, im Einzelnen dennoch dem gesellschaftlichen Organismus eine Masse neuer Lebenskräfte zu. Mancherlei Umstände hatten zusammengewirkt, diese historische Erscheinung möglich zu machen, als deren Vorspiel die Hussitenkriege zu betrachten sind. In dem Maße, in welchem mit dem Verblühen der höfisch-ritterlichen Bildung die sogenannten unteren Stände in den Vordergrund der Kultur und Geschichte traten, beseitigten sie auch die bisherige exclusive politische und soziale Geltung des Adels und der Geistlichkeit. Die um 1354 bekannt gewordene Erfindung des Schießpulvers machte, indem sie an die Stelle der geharnischten Reitergeschwader das mit Schießgewehren ausgerüstete Fußvolk setzte und dem Volke Waffen in die Hand gab, der militairischen und in Folge dessen auch der politischen Bedeutung des Adels allmälig ein Ende. Der Verfall des Lehenswesens beugte zugleich den feudalen Trotz des Adels und er begann sich immer entschiedener als Hofadel der fürstlichen Gewalt unterzuordnen, welche hinwiederum, um durch Haltung von Soldtruppen sich behaupten zu können, in dem steuerzahlenden Bürgerthum eine Hülfsmacht suchte, die sie gezwungener Weise durch Ertheilung allmälig sich erweiternder Rechte und Freiheiten an sich ketten mußte. Und wie sich das Bürgerthum gegen den Adel in immer siegreichere Opposition setzte, so stand die Gelehrsamkeit immer entschiedener gegen die Kirche auf. Auch auf dem wissenschaftlichen Gebiet bereitete sich eine Revolution vor, die sich freilich erst vollbringen konnte, nachdem durch die großartigen astronomischen, geographischen und mechanischen Entdeckungen des 14., 15. und 16. Jahrhunderts der thatsächliche Grund zu einer neuen Weltanschauung gelegt worden war und die Erfindung der Buchdruckerkunst (1436—54) durch Johannes Gutenberg aus Mainz dem Gedanken unermüdliche und unlähmbare Schwingen verliehen, und es der Bildung möglich gemacht hatte, immer mehr Gemeingut der Nation zu werden. Wenn auf der einen Seite der eingerosteten scholastischen Schulweisheit der gesunde Menschenverstand und Mutterwitz der niederen Volksklassen mit Erfolg gegenübertrat, so ging auf der andern inmitten der Gelehrsamkeit selbst eine Reform vor sich durch das Wiederaufblühen der classischen Studien, welche im 15. Jahrhundert durch die Schüler des Thomas a Kempis (Verfasser des berühmten asketischen Buchs De imitatione Christi) aus den Niederlanden nach Deutschland verpflanzt wurden. Hier trieben und verbreiteten Männer wie Rudolf Agricola, Gerhardt de Groote, Konrad Celtes und insbesondere Johann Reuchlin (1455—1522) und Desiderius Erasmus (1467—1536, „Colloquia", „Encomium moriae") das Studium der alten Sprachen und Literatur mit erfolgreichster Begeisterung. Aus den Kreisen der Humanisten gingen die berühmten satirischen Briefe der Dunkelmänner (Epistolae virorum obscurorum, 1515—1517) hervor, in welchen gegen die Finsterlinge aller Gattungen eine unbarmherzige und tiefeinschneidende Geißel geschwungen ward. Diese in unübersetzbarem Dunkelmänner-Latein geschriebene Satire bringt uns den edlen

Ulrich von Hutten (1488—1523 [1]) in Erinnerung, welcher starken Antheil daran hatte [2]). In ihm vereinigte sich alle tüchtige Strebsamkeit damaliger deutscher Jugend, aller Freiheitseifer seiner Zeit, und wie in seiner „Klag und Vermahnung wider den Gewalt des Papsts“, so hat er in allen seinen, leider fast durchweg lateinisch geschriebenen Gedichten und Schriften, auch im Leben Deutschthum, Licht, Freiheit, Wahrheit und Recht mit Schwert und Feder, mit Scharfsinn und Witz, mit flammendem Enthusiasmus und todesmuthiger Energie unter Verfolgung, Noth und Krankheit verfochten. Neben Hutten ist der unglückliche Nikodemus Frischlin (1547—90) zu erwähnen, denn auch er zeigte sich in seinen lateinischen Gedichten und Komödien durchaus von den Ideen der Zeit bewegt und gab insofern gleich jenem einen Vermittler zwischen der gelehrten und der volksmäßigen Literatur ab. Der gelehrte Stand hatte eine corporative Gestaltung, die Wissenschaft eine größere Selbstständigkeit und Unabhängigkeit erhalten durch die Gründung der Universitäten, deren erste 1348 zu Prag, deren zweite 1385 zu Wien, deren dritte 1387 zu Heidelberg eröffnet wurde und die sich bald über ganz Deutschland verbreiteten. Allerdings wurde der Geist freier Forschung auf diesen Anstalten zunächst noch durch den abgeschmackten und absurden Formelkram der scholastischen Philosophie zurückgedrängt und niedergehalten, allein täglich sich kräftigend in dem Gesundbrunnen der classischen Studien gewann er allmälig Boden, schritt von Eroberung zu Eroberung vor und half eine Zeit herbeiführen, wo, wie Hutten ausrief, „die Geister erwachten und es eine Lust war zu leben.“ In der That regte und rührte es sich damals auf allen Gebieten reformatorisch und auch die deutsche Literatur mühte sich, an dem Verjüngungsprozesse theilzunehmen. Allein es fehlte ihr in gleichem Maße, wie der Reformation überhaupt, an einem die Umstände bewältigenden Genie, an einem wahrhaft schöpferischen Geiste. Auch Luther war ein solches Genie, ein solcher Geist keineswegs, obgleich er, innerhalb der theologischen Beschränkung und Beschränktheit seines Wesens, Unberechenbares vollbracht hat. Es ist hier nicht der Ort, seine Rebellion gegen das römische Papstthum und seine theoretische und praktische Verneinung des Cölibats — Thaten von größter Tragweite — näher zu charakterisiren. Wir haben es hier nur mit Luthers nationallitterarischer Bedeutung zu thun. Diese beruht einestheils auf seiner schon erwähnten geistlichen Liederdichtung, anderntheils auf seiner berühmten Bibelübersetzung, deren Sprache dem aus langem Schlafe aufgerüttelten Gedanken eine straffe, schlagfertige Form darbot und deren Inhalt auf die Entwicklung des Geisteslebens deutscher Nation einen unermeßlichen Einfluß geübt hat.

Daß Luther deutsch schrieb und wie er deutsch schrieb, das machte ihn groß und gewaltig. Das Bedürfniß der Prosa hatte sich erst mit dem Verfall der höfischen Kunstpoesie und dem Emporkommen des Bürgerstandes geltend gemacht. Der gelehrte Stand, dem das Latein als Sprache der Scholastik und des römischen Rechts genügte, that Nichts, um dieses Bedürfniß zu befriedigen. Desto mehr wirkten für Ausbildung der Prosa große Kanzelredner im 13. und 14. Jahrhundert, wie Berthold von Augsburg (st. 1272) und der tiefsinnige Johann Tauler (st. 1361), der „Minnesänger der Prosa“. Auf die Fortbildung derselben wirkte fördernd die Erhebung der deutschen Sprache zur Gesetz- und Kanzleisprache durch eine Verordnung Rudolfs von Habsburg, welche zur

[1]) Meiners, Wagenseil, Mohnike, Bürk und Strauß sind ihm Biographen geworden. Seine Werke hat Münch herausgegeben in 5 Bänden, 1821—25, mit mehr Beruf und Sorgfalt aber E. Böcking, 1859 fg.

[2]) Strauß hat in seinem „Ulrich von Hutten“ (Bd. I, Kap. 8) als Resultat einer eingehenden Untersuchung gefunden, daß die „Erfindung, Conception und erste Idee“ der Dunkelmännerbriefe dem bekannten Humanisten Crotus Rubianus angehörten.

Folge hatte, daß vom Ausgang des 13. Jahrhunderts an jede deutsche Stadt von einiger Bedeutung ihre Statuten und Rechtsbücher, wie die Entscheidungen der Gerichte in der Volkssprache niederschreiben ließ (Stadtrechte, Weisthümer). Zwischen 1215—1276 entstanden auch die beiden für das germanische Recht so wichtigen Sammlungen von Gesetzen und Rechtsgewohnheiten, wie sie damals im nördlichen und im südlichen Deutschland gültig waren, ich meine den von dem sächsischen Ritter Eike von Repgow zusammengestellten „Sachsenspiegl" (Ausg. v. Homeyer) und den etwas später von einem oberdeutschen Geistlichen zusammengetragenen „Schwabenspiegel" (A. v. Wackernagel). Vom 14. Jahrhundert an, wo der sprachliche Einfluß der schwäbischen Dichtung immer mehr und mehr abnahm, begann in Sprache und Schrift eine Anarchie einzureißen, welche ein ebenso treues als trostloses Spiegelbild der damaligen politischen Wirthschaft im heiligen römischen Reich deutscher Nation abgab. Diese Sprachverwilderung, welche zwischen dem Hoch- und Niederdeutschen unstet umherschwankte und allerlei Mundarten aufs willkürlichste vermischte, diese Anarchie bändigte Luther durch die Kraftsprache seiner Bibelübersetzung, aus welcher sich das aus den beiden bisherigen Hauptdialekten zusammengeschweißte Neuhochdeutsche als der vereinigte Sprachschatz des deutschen Volkes entwickelte. Auch außerdem hat Luther durch die Sprachgewalt, welche er in seinen didaktisch-polemischen Schriften (Predigten, Katechismen, Tischreden, Briefe, Gutachten, Trostschreiben, Streit- und Schmähschriften [1]) entwickelte, anregend auf die Gestaltung unserer Sprache und unseres Schriftthums eingewirkt und insbesondere für die „grobianische" Literatur des 16. Jahrhunderts in seiner Streitschrift „Wider Hans Worst" (Herzog Heinrich von Braunschweig) ein unübertreffliches Muster aufgestellt. Der Einfluß seines Styls äußerte sich bald auch in der historischen Prosa, deren Entwicklung jedoch schon im 14. Jahrhundert begonnen hatte. Die ältesten Geschichtsbücher in deutscher Sprache sind die „Elsässische und Straßburgische Chronik" von Jakob Twinger von Königshofen (1386) und die für die Kultur- und Sittengeschichte jener Zeit äußerst wichtige „Limburger Chronik", von Johann Gensbein (?) begonnen, von Georg Emmel (st. 1538), Adam Emmel und zuletzt von Johann Mechtel bis 1612 fortgeführt. Eine „Thüringische Chronik" schrieb der Mönch Johann Rothe in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, eine „Baierische Chronik" (1533) Johann Thurnmayer, in niederdeutscher Sprache eine „Pommer'sche Chronik" Thomas Kantzow (st. 1542). Der Sprüchwörtersammler Sebastian Frank (st. u. 1545) verfaßte eine allgemeine deutsche Chronik und eine „Chronica, Zeytbuch und Geschychtbibel von Anbegynn bis in dies gegenwertig 1531 Jar." In Franks Spuren wandelte dann später Julius Wilhelm Zinkgref (1591—1635), von dem wir eine Sammlung historischer Anekdoten und „sinnfertiger" Spruchreden (Apophthegmata) der Deutschen besitzen. Georg Rüxner (geb. um 1497) gab in seinem „Turnierbuch" eine „wahrhaffte eigentliche und kurtze Beschreibung von Anfang, Vrsachen, Vrsprung vnd Herkommen der Thurnier im heyligen Römischen Reich Teutscher Nation". Adam Reißner schrieb eine „Historia der Herrn Georgen vnd Casparn von Freundsberg" (1568), Christoph Lehmann eine „Chronik der Reichsstadt Speier" (1568—1638). Ganz vortrefflich sind die schweizerischen Chroniken aus dem 15. und 16. Jahrhundert. So Diebold Schilling's „Beschreibung der burgundischen Kriege", so Petermann Etterlyn's „Kronica von der loblichen Eydtgnoschaft", vor allen aber das „Chronicon Helveticum oder gründliche Beschreibung der so wohl in dem Heil. Römischen Reich als besonders in Einer Lobl. Eydgnoßschaft und angränzenden Orten vorgeloffenen merkwürdigsten

[1]) Vollständige Ausg. seiner Werke in 24 Bänden von Walch, 1740—53.

Begegnussen" des Glarners Aegidius Tschudi (1505—1572), der seinen meist urkundlich treuen Stoff mit sicherem Urtheil beherrschte und dessen naiver und gedrungener Styl außerordentlich anzieht und fesselt. Auch von zwei höchst merkwürdigen memoirenartigen Werken ist hier noch Notiz zu nehmen. Es ist dies die „Lebensbeschreibung Herrn Götzens von Berlichingen, zugenannt mit der eisern Hand" (A. v. Gessert), welche der berühmte Ritter in alten Tagen auf seiner Burg Hornberg aufsetzte und zu welcher des schlesischen Ritters Hans von Schweinichen bis zum Jahre 1602 herabreichenden Tagebücher (A. v. Büsching) ein würdiges Seitenstück bilden. Die „Cosmographei" des Sebastian Münster (1489—1552) zeigt die mit der Geschichtschreibung wunderlich verwickelten Anfänge unserer geographischen Literatur.

Die Reformationszeit, welche den Maßstab einer verständigen Kritik an die Vergangenheit legte, mußte folgerecht alles Romantische ablehnen und das Prinzip nüchterner Verständigkeit auch in der Literatur geltend machen. Am besten gediehen in solcher Zeit, wo die Poesie vielfach den Charakter der Publizistik annahm (z. B. in Huttens deutschen Dichtungen), Didaktik und Satire. Den Uebergang von der mittelalterlichen Lehrdichtung zur satirischen Polemik bildet Sebastian Brandt (1458—1521) aus Straßburg mit seinem Narrenschiff oder Schiff aus Narragonien" (A. v. Strobel), welches die Thorheiten und Laster der Zeit herbe geißelt und zwar so ziemlich in der Manier des heiligen Grobianus, obgleich Brandt, der das Verhältniß der gelehrten Humanisten zur Volksliteratur vor der Reformation in sich zur Anschauung bringt, gegen diese Manier zu Felde zog. Selbsterkenntniß ist der Kern seiner Lehren. Die ungemeine Popularität des Narrenschiffes unter den Zeitgenossen beweist der Umstand, daß der berühmte Kanzelredner Geiler von Kaisersberg (1450—1510) die einzelnen Kapitel des Buches seinen Predigten als Texte unterlegte. Es ist von Bedeutung, daß gerade am Ende des 15. Jahrhunderts (1498) das uralte germanische Thierepos unter dem Titel „Reineke Vos" (neuhochdeutsch v. Simrock) in niederdeutscher Sprache dem Volke wieder erneuert wurde. Ob Nikolaus Baumann, ob Heinrich von Alkmar der Verfasser des Werkes war, steht dahin, gewiß aber ist, daß diese Dichtung der satirischen Richtung der Zeit, in welcher es erschien, mächtigen Vorschub leistete. Der Reineke Vos, dem sein niederdeutsches Gewand vortrefflich ansteht, führte recht eigentlich den Reigen der Satiriker, wie sie nun in dem Nachahmer Brandt's, Thomas Murner (1475—1536), „Narrenbeschwörung", „Schelmenzunft", „Badefahrt", „Geuchmatt), in den Fabulisten Burkard Waldis (st. 1555) und Erasmus Alberus (st. 1553), in dem Thierepiker Georg Rollenhagen (st. 1609), dessen „Froschmäusler" die Fabel von dem Krieg zwischen den Fröschen und Mäusen überall zu polemischer Bezugnahme auf die Zeitgeschichte benützte, und in dem genialen Johann Fischart aus Mainz (st. 1589) auftraten. Dieser vielseitige Mann, dessen burleskes Gedicht „Flohhatz", das einen Rechtsstreit der Flöhe mit den Weibern schildert, für Rollenhagen Vorbild gewesen, hat alle Richtungen und Stimmungen seiner Zeit zu literarischer Gestaltung gebracht und dabei die Sprache, welche er eine Menge neuer Wendungen und origineller Wortbildungen lehrte, mit der wahrhaft übermüthigen Meisterschaft eines Aristophanes behandelt, dem er überhaupt in Vielem ähnlich ist. Die lange Reihe von Fischarts didaktisch-publizistisch-polemischen Werken ist bis jetzt nur zum Theil bekannt geworden und also seine Thätigkeit noch nicht im Ganzen zu übersehen; indessen genügt das Bekannte, um das Urtheil zu fällen, daß Fischart mit dem Kolben seines Witzes so ziemlich überallhin schlug, wo es die „unzähligen sternamhimmeligen und sandammeerigen Mißbräuche" seiner Zeit zu tadeln, zu verspotten und zu bessern galt. Wenn es darauf ankam, diesen Zweck zu erreichen, war Fischart auch nicht ver-

legen, von Andern zu borgen, was ihm gerade paßte. So sind das „Podagrammische Trostbüchlein“, welches von der „gliederkrämpfigen Fußkitzlerin“ handelt, so das „Ehezuchtbüchlein“ und die Satire „Aller Praktik Großmutter“ bloße Uebersetzungen und Nachahmungen. Ganz köstlich in ihrer göttlichen Grobheit sind seine Satiren auf die Pfaffen im Allgemeinen und auf die Jesuiten (Jesuwider, Schüler des Ignazio Lugiovoll, nennt er sie) im Besonderen, wie „der Barfüßer Sekten- und Kuttenstreit“, „der Bienenkorb“, dessen Titel schon Fischarts polemische Manier veranschaulicht [1]), und „das vierhörnige Jesuwiderhütlein“. Daß er auch ernsthaft zu dichten vermochte, bewies Fischart durch seine schöne poetische Erzählung „das glückhafte Schiff“, welche die bekannte Fahrt der Züricher mit ihrem Hirsebreitopf zum Schützenfest nach Straßburg (1576) zum Gegenstand hat. Sein Hauptwerk ist jedoch die dem Rabelais nachgedichtete „Geschichtsklitterung“ [2]), ein satirischer Heldenroman, der gegen den Ritterroman komische Opposition macht und, dem Charakter der Reformationszeit getreu, die Natur der Unnatur, den gesunden Menschenverstand der überstiegenen Idealistik, die plebejische Derbheit und Rohheit der aristokratisch-romantischen Verschnörkelung entgegensetzt. Fischart führte mit diesem Roman die grobianische Literatur auf ihren poetischen Culminationspunkt [3]), aber er bezeichnet damit (insbesondere vermöge der eingeflochtenen humanistischen Bildungsgeschichte Gargantua's) zugleich den Uebergangspunkt von der volksmäßigen literarischen Stimmung dieser Periode zu der gelehrten Dichtung der folgenden, auf welche er auch formell hinweist durch seinen Versuch, deutsche Hexameter und Pentameter zu bauen. Wenn übrigens ein so hoch gebildeter Geist, wie Fischart, nicht umhin konnte, dem bäurisch grobianischen Geschmack seiner Zeit Opfer darzubringen, so kann man sich leicht vorstellen, wie verbreitet und herrschend dieser Geschmack war. Seine Träger in den höheren Regionen der Gesellschaft waren insbesondere die Hofnarren der Fürsten, wie Kunz von der Rosen und Claus Narr (vgl. Flögels Gesch. d. Hofnarren), in den unteren muntere Geistliche, als deren Typus der östreichische Pfaff von Kalenberg angesehen werden kann, dessen Schwänke und Schnurren später gesammelt wurden (vgl. v. d. Hagen's Narrenbuch), ferner fahrende Schüler und allerlei Vaganten. Georg Wickram's „Rollwagen“ (1557), welcher verschiedene Fortsetzungen erhielt, enthält ebenfalls eine Samm-

---

[1]) Bienenkorb des h. röm. Immenschwarms, seiner Hummelzellen (oder Himmelszellen), Hurnaußnäster, Brämengeschwürm vnd Wäspengetöß. Sampt Läuterung der h. röm. Kirchen Honigwaben: Einweihung vnd Beräucherung oder Fegfeuerung der Immenstöcke: vnd Erlösung der Bullenblumen, der Dekretenkreuter, des heyndnischen Klostersysops, der Suiter (Jesuiter) Säudisteln, der Saurbonischen Säubohnen, des Magisnostrischen Liripipefenchels und des Immenplatts der Plattinen, auch des Meßthaues vnd h. Saffts von Wunderbäumen cet. cet. alles nach dem rechten Himmelsthau oder Manna justirt vnd mit Mentzerkletten durchziert durch Jesuwalt Pickhart.

[2]) Affentheuerlich Naupengeheuerliche Geschichtsklitterung. Von Thaten vnd Rhaten der vor kurtzen langen vnd je weilen Vollenwolbeschreiten Helden vnd Herren Grandgoschier Gorgellantua vnd deß Eiteldurstlichen Durchdurstlechtigen Fürsten Pantagruel von Durstwelten, Königen in Vtopien, Jederwelt Nullatenenten vnd Nieneureich, Soldan der neuen Kannarien, Fäumlappen, Dipsoder, Dürstling vnd dudischen Inseln; auch Großfürsten im Finsterhall vnd Nubel Nibel Nebelland, Erbvögt uff Nichelburg vnd Niderherren zu Nullibingen, Nullenstein und Nirgendheim. Etwan von M. Frantz Rabelais Frantzösisch entworffen: nun aber vberschröcklich lustig in einem Teutschen Model vergossen, vnd vngefärlich oben hin, wie man den Grindigen laußt, in unser Mutter Lallen vber oder drunder gesetzt. Auch zu diesen Truck wider uff den Ampoß gebracht, vnd dermassen mit Pantadurstigen Mythologien oder Geheimnus deutungen verposselt, verschmidt vnd verdängelt, daß nichts ohn das Eysen Nist dran mangelt. Durch Huldrich Elloposcleron. Gedruckt zur Grenflug im Gänsserich. 1594. Wieder abgedr. in Scheible's „Kloster“, Bd. VIII.

[3]) Die ganze Plumpheit der grobianischen Literatur zeigt der lateinische, zu wiederholten Malen in's Deutsche übersetzte „Grobianus“ von F. Dedekind (1549).

lung solcher Narren- und Bauernschwänke, die freilich eulenspiegelisch unsauber und furchtbar zotig sind.

Feiner und kunstmäßiger wurde der Schwank behandelt durch den schon oben erwähnten Hans Rosenblüt, genannt der Schnepperer (Plauderer), am besten aber durch den berühmten Meistersänger Hans Sachs (1495—1576), der überhaupt die alte Zeit unserer Literatur würdig beschließt, indem er, mit wirklichem Dichtertalent ausgestattet, alle von dieser zuletzt gepflegten Gattungen, Meistergesänge, Gnomen, Fabeln, Beispiele, Kirchenlieder, Allegorien, biblische Erzählungen, Anekdoten, Gespräche, Sittenpredigten, Schwänke, Psalmen, im Sinne der Reformation, aber mild und besonnen, und im Ganzen vortrefflich bearbeitete, wenn auch im Einzelnen viel Monotonie und mechanische Reimerei mitunterläuft. Zugleich eröffnete er die neue Zeit, indem er in der letzten Periode seiner dichterischen Wirksamkeit mit Vorliebe die poetische Gattung cultivirte, welche für die Zukunft Hauptform aller Dichtung wurde, nämlich das Drama [1]). Die Anfänge desselben knüpfen sich auch in Deutschland, wie überall, an die Geschichte des Cultus und ich erinnere hier an das, was früher an verschiedenen Stellen meines Buches über Mysterien, Miracles und Moralitäten beigebracht wurde [2]). Als das älteste in Deutschland aufgeführte Mysterium gilt der Ludus paschalis de adventu et interitu Antichristi von dem Tegernseer Mönch Wernher aus dem 12. Jahrhundert. Schon im 13. Jahrhundert wurden in den lateinischen Text dieses Stückes den Laien zu Gefallen deutsche Strophen eingeschoben und bald auch geistliche Spiele vollständig in der Volkssprache verfaßt. Das noch jetzt von Zeit zu Zeit in Oberammergau in Baiern sich wiederholende Passionsspiel kann uns von diesen Dramen und der Art ihrer Aufführung eine deutliche Vorstellung geben [3]). Nach und nach wußte sich das weltliche Element in den geistlichen Farcen allmälig Eingang und einen immer breiter werdenden Platz zu verschaffen, bis es sich endlich, noch vor der Reformation, förmlich von dem Mysterium (Osterspiel) trennte und als „Fastnachtsspiel" ein Hauptbestandtheil bürgerlicher Lustbarkeit in den deutschen Städten wurde. Das reiche, gewerbige, lebenslustige Nürnberg war und blieb seine Lieblingsstätte und hier erhielt es auch durch Hans Rosenblüt und dessen Zeitgenossen Hans Folz (um 1450) zuerst eine Art literarischer Gestalt. Der Name Fastnachtsspiel erklärt sich leicht daraus, daß solche Spiele von der munteren Jugend auf Straßen und in Häusern hauptsächlich zur Fastnachtzeit aufgeführt wurden, zu einer Zeit, wo ein lebensfrohes Geschlecht im bangen Vorgefühl des religiösen Ernstes der bevorstehenden Fastenzeit aller Lust noch recht den Zügel schießen ließ. Die Form dieser Possen war natürlich sehr dürftig und lose; sie bestand bloß aus einer Reihe von Dialogen, Reden und Unterhandlungen; an dramatische Action war nicht zu denken, dagegen pflegte die thatsächliche Handlung, d. h. eine tüchtige Prügelei, sich fast immer einzustellen. Den Inhalt, der oft in's greulich Zotenhafte auslief, bildeten die komischen Seiten des Alltaglebens, Kupplereien, Heiraten, Eheskandale, Wochenmarktsspässe, Thaten der Schelmerei und Gaunerei. So begegnet uns denn das

[1]) Vgl. J. L. Hoffmann: Hans Sachs, sein Leben und Wirken aus seinen Dichtungen nachgewiesen, 1847. Hans Sachs' Werke in 5 Foliobänden, Nürnberg 1571—79.

[2]) Ueber die Anfänge des deutschen Schauspiels vgl. G. Freytag: De initiis scen. poes. apud Germanos, 1838; F. J. Mone: Altdeutsche Schauspiele, 1841; Desselben: Schauspiele des Mittelalters, 1846; L. Tieck: Deutsches Theater, 1817; J. Chr. Gottsched: Nöthiger Vorrath zur Geschichte der dramatischen Dichtkunst, 1757; K. F. Flögel: Gesch. d. komischen Literatur, Bd. 4, 1787. E. Devrient: Gesch. d. deutschen Schauspielkunst, 3 Bde. 1849. Der Geschichte d. deutschen Theaters von Prutz ist schon am Eingang des Kapitels erwähnt worden.

[3]) Vgl. den von E. Devrient (Allg. Zeitg. Beil. Sept. 1850) über dieses Passionsspiel erstatteten ausführlichen Bericht.

deutsche Drama in seiner ältesten Gestalt zuerst als geistliches Mysterium, dann als weltlicher Schwank und nun trat, mit Prutz zu sprechen, „die Reformation in die Welt, die starren Unterschiede zwischen Geistlichkeit und Weltlichkeit vernichtend, und aus dem Dienst der Kirche, aus den engen Stuben der Handwerker tritt das Drama über in den freien, unmittelbaren Dienst der Geschichte, als politisches, als Volksschauspiel.“ Aber schon vor dem Eintritt der Reformation kündigte sich die oppositionelle Tendenz derselben dramatisch an in dem die Geschichte der angeblichen Päpstin Johanna behandelnden „Spil von Fraw Jutten, welche Bapst zu Rhom gewesen vnd aus ihrem bäpstlichen Scrinio pectoris auf dem Stuel zu Rhom ein Kindlein zeuget“ (abgedr. bei Gottsched), welches der Geistliche Theodor Schernbergk um 1480 verfaßt haben soll. Noch deutlicher und entschiedener manifestirte sich die religiös-politische Tendenz in den beiden Fastnachtspielen, welche der Maler Nikolaus Manuel 1522 in seiner Vaterstadt Bern durch Bürgersöhne aufführen ließ und in welchen, wie der Titel besagt, „die wahrheyt in schimpffs wyß vom pabst und siner priesterschaft gemeldt würt“ [1]). Von katholischer Seite blieb man dann in dieser dramatischen Polemik auch nicht dahinten, wie das aus dem Jahre 1531 stammende „Bocksspiel“ zeigt, in welchem Luther und seine Anhänger persiflirt wurden. Zur Ausbildung der Form des Schauspiels trugen ihrerseits die Humanisten, wie Reuchlin, Frischlin und Andere, durch ihre den Alten nachgeahmten lateinischen Stücke bedeutend bei. Bald fing man auch an, Komödien von Terenz und dann von Plautus zu übersetzen, wozu Hans Nydhart 1486 die erste Anregung gegeben, und diese Uebersetzungen verhalfen den volksmäßigen Poeten zur Verbesserung des dramatischen Styls. Auf den Universitäten und philologischen Schulen ward die Sitte, lateinische Komödien durch die Studenten aufführen zu lassen, immer allgemeiner und von diesen Anstalten aus theilte sich dem Volk immer mehr die Begierde mit, derartige Stücke auch in seiner Sprache zu sehen und zu hören. Dieser Schau- und Hörlust that dann der treffliche Hans Sachs mit seiner erstaunlichen Fruchtbarkeit Genüge, indem er in mehr als zweihundert dramatischen Stücken den rechten Ton traf wie Keiner. Allerdings ist seine Form noch höchst mangelhaft, seine Tragödien und Komödien sind im Grunde nur dialogisirte Erzählungen und es mangelt ihnen die Einheit der Handlung ebenso sehr als zeitgemäße Charakteristik; allein überall blickt dessenungeachtet der wahre Dichter und der edeldenkende Mensch durch, der für Alles, was seine Zeit bewegte, ein offenes Auge und Herz hatte und mit wohlwollendem Humor seine Zeitgenossen zu belehren und zu bessern suchte, indem er sie unterhielt. Die hübsche Art und Weise, wie er dieses angriff, kann uns schon sein Fastnachtspiel „das Narrenschneiden“ zeigen. An Sachs lehnte sich Jakob Ayrer, dessen tragische und komische Stücke 1618 nach seinem Tode in einem Foliobande gesammelt wurden. Er hat seinen Meister nicht erreicht, bleibt aber merkwürdig als der Erste, welcher in Deutschland Singspiele schrieb und dadurch der Oper den Weg bahnte. Gegen das Ende des 16. Jahrhunderts gab es bei uns bereits herumziehende Komödiantenbanden, welche, aus dem dramatischen Spiele ein Gewerbe machend, meistens aus dem Volksleben gegriffene Scenen aufführten, in denen die Person des Hanswurst natürlich die Hauptrolle spielte, und 1605 hielt der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig bereits eine stehende Truppe, das früheste Beispiel eines deutschen Hoftheaters.

---

[1]) Vgl. C. Grüneisen: Niklas Manuel. Leben und Werke eines Malers und Dichters, Kriegers, Staatsmanns und Reformators im 16. Jahrhundert, 1837.

3.

Neue Zeit.

Unter den zahllosen schwarzen Blättern, welche das Buch der deutschen Geschichte aufzuweisen hat, füllt der dreißigjährige sogenannte Religionskrieg, welcher die Herrschaft der Fremden über Deutschland anbahnte und befestigte, das schwärzeste. Nach Karl's V., Ferdinand's I. und Maximilian's II. kluger, nach Versöhnung der religiösen Parteien trachtender Regierung trat unter Rudolf's II. blödsinniger Kaiserschaft völlige Anarchie im Reiche ein und wußte, altem deutschem Herkommen gemäß, wieder Niemand, wer Koch oder Kellner sei. Die fürstliche Gewalt hatte durch den Raub der Kirchengüter einerseits, andererseits durch die lutherische Predigt blinder Unterthänigkeit sehr gewonnen, die Reichsgewalt dagegen war eben durch das Wachsen der Fürstenmacht gar sehr heruntergekommen und wurde immer mehr und mehr bloßes Ceremoniel. Die religiöse und politische Spaltung des Reiches manifestirte sich, abgesehen von den Händeln, welche Protestanten wie Katholiken unter sich selber hatten, recht offenkundig in den zwei großen Parteien oder Bünden, welche im ersten Jahrzehent des 17. Jahrhunderts in Deutschland auftraten. Der von dem Kurfürsten Friedrich V. von der Pfalz 1608 errichteten protestantischen Union stellte Maximilian von Baiern 1609 die katholische Liga entgegen. Hüben und drüben wurde mit schamloser Heuchelei die Religion und die „Freiheit deutscher Nation" zum Feldgeschrei erhoben. Den letztern Ruf stimmten die deutschen Großen überhaupt immer an, wenn es galt, das Vaterland zu verrathen. Unter diesem Aushängeschild kam auch der eroberungssüchtige Schwedenkönig Gustav Adolf nach Deutschland, während katholischerseits Spanier und Italiener, Wallonen und Kroaten den deutschen Boden überschwemmten und besudelten. Von 1618—48 währte die ungeheure Trübsal des dreißigjährigen Kriegs, welchem, nachdem er Deutschlands politische Selbstständigkeit, Wohlstand, Kultur zu Grunde gerichtet, die deutschen Länder in entvölkerte Wüsten verwandelt und das deutsche Volk unsäglich verwildert hatte, der schmachvolle westphälische Friede ein trauriges Ende machte. Auf dieses Mißgeschick folgte bald ein neues. Frankreich hatte durch seine Einmischung in die deutschen Angelegenheiten während der dreißig Kriegsjahre in Deutschland festen Fuß gefaßt und der westphälische Friede sanctionirte diese Anmaßung. Der Fortsetzer der Politik Richelieu's, Ludwig XIV., dessen hochfahrender Despotengeist die Niedertracht und Feilheit deutscher Fürsten trefflich zu seinen Zwecken zu benützen wußte, raubte dem Reiche die schönen Länder am linken Rheinufer und brachte durch den Nymweger Frieden (1678), durch den Regensburger Waffenstillstand (1684) und durch den Frieden von Ryswick (1697) seinen Raub in Sicherheit. Zugleich drohte Deutschland große Gefahr von Osten her, von Seiten der durch die Franzosen gegen Oestreich aufgestachelten Türken, vor welchen Wien i. J. 1683 nur durch die Tapferkeit der Polen unter Sobiesky gerettet wurde.

Wie trostlos mußte es in Deutschland aussehen nach der Reformation, nach der Wiederherstellung des Katholicismus durch den Jesuitismus, während der Kriege mit Frankreich, mit den Türken! Im politischen Leben überall Ohnmacht, Zerstückelung und Fremdherrschaft und gerade so auch in der Gesellschaft und Literatur. Die Meistersängerei hatte die poetischen Formen in Geschmacklosigkeit erstarren gemacht, der Volksgesang war gemein und über alle Maßen pöbelhaft roh geworden; in der Sprache hatten die unglückseligen öffentlichen Ereignisse und Zustände eine abenteuerliche Mischung der widerhaarigsten Elemente, eine gänzliche Verwilderung des Styls zuwegegebracht. Sowie daher die Bildung

ihr unterbrochenes Geschäft wieder aufnahm, machte sich vor Allem das Bedürfniß einer Regeneration der Sprache und Form gebieterisch geltend. Auf die Befriedigung dieses Bedürfnisses mußten die literarischen Bestrebungen zunächst ausgehen. Auf die Wiederherstellung der poetischen Form wirkte förderlich das Studium der classischen Literatur, der ja die Schönheit der Form eigenthümlich ist, und nicht minder die Bekanntschaft mit den romanischen Sprachen und Schriftwerken, welche durch die Nachahmung antiker Vorbilder schon gewonnen hatten. Weil aber diese Studien und die Anwendung ihrer Resultate auf das Vaterländische nur Sache der Gelehrten sein konnte, so tritt jetzt das Volksmäßige und Nationale ganz aus der Literatur zurück. Eine große Periode der Nachahmung beginnt und endigt erst mit Klopstock und Lessing. Muster derselben waren antike Dichter, jedoch in höherem Grade noch die italische, spanische und französische Poesie, wozu dann auch noch die holländische kam. Dies hatte, abgesehen von der Verwerflichkeit einer bloß nachahmenden Dichterei überhaupt, auch noch den Nachtheil, daß die romanischen Literaturen zur Zeit, als sie Vorbilder für die deutsche wurden, mit Ausnahme der spanischen, entweder im Zustande entschiedenen Verfalls, wie die von den Marinisten beherrschte italische, oder aber von einer schiefen Geschmacksrichtung befangen waren, wie die französische. Zunächst begnügten sich die gelehrten Poeten mit der lateinischen Sprache, wie dies Balde, die beiden Lotichius und eine Menge ihrer Zeitgenossen thaten, und während die gelehrten Herren lateinisch sprachen und schrieben, redete der Adel französisch, durchspickte der Beamtenstand die Kanzleisprache auf die lächerlichste Weise mit Latinismen und Gallicismen, radebrechte die Kaufmannschaft italisch und suchte sogar der Handwerker seine Muttersprache mit fremden Brocken, wie sie die Kriegsvölker aus allen Ecken und Enden Europa's nach Deutschland brachten, aufzustutzen. Es läßt sich leicht denken, zu was für einem buntscheckigen und wunderlichen Mischmasch diese verschiedenen Sprachlaute im täglichen Verkehr der verschiedenen Stände sich zusammenkneten mußten und daß es keine kleine Aufgabe war, diesem babylonischen Sprachwirrwarr zu steuern. Zur Uebernahme solchen Geschäftes lockte die Wahrnehmung, daß in fremden Ländern die Wirkung und der Ruhm der Autorschaft hauptsächlich darauf beruhte, daß dort die Schriftsteller in der einheimischen Sprache schrieben. Dies reizte zur Nachahmung und half dem vaterländischen Sinne zuerst wieder einigermaßen auf. Wir sehen daher zu Ende des 16. und zu Anfang des 17. Jahrhunderts Poeten von gelehrter Bildung und patriotischer Gesinnung auftreten, welche bei Anfertigung ihrer Gedichte die Muttersprache gebraucht und hievon Ehre erwarteten und erfuhren. Solche Männer waren Paul Melissus (st. 1602, hieß eigentlich Schede[1]), Peter Danaisius (st. 1610), die schon oben genannten J. W. Zinkgref und F. v. Spee und der Schwabe Georg Rudolf Weckherlin (1584—1651), der die südlichen Formen und Versmaße, Sonette, Sextinen, Vilanellen, Alexandriner, Eklogen, Oden, einführte ohne weiter etwas Bleibendes zu leisten, ausgenommen etwa die Schilderung der Lützener Schlacht in seinem Lobgedicht auf Gustav Adolf. Sein Landsmann J. V. Andreä (st. 1654) bildete zu ihm einen Gegensatz, indem er — eine Seltenheit zu dieser Zeit — der mühseligen gelehrten Dichterei spottete und in seinen geistlichen Liedern der ältern Volksmanier huldigte. Die Bestrebungen der gelehrten Kunstpoeten fanden eine nachhaltige Stütze in den während der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts nach dem Muster italischer Akademien gestifteten sprachlichen und literarischen Gesellschaften, deren älteste die 1617 constituirte fruchtbringende Gesellschaft oder der Palmorden war. Fürst Ludwig von Anhalt-Köthen hatte die erste Anregung zur Gründung dieses Ordens gegeben,

[1]) Vgl. über ihn O. Taubert: De vita et scriptis Pauli Schedii Melissi, 1859.

welchem das Verdienst zuerkannt werden muß, das Interesse der höheren Klassen der Gesellschaft für vaterländische Sprache und Bildung wieder geweckt zu haben. In ähnlichem Sinne wirkten der durch Harsdörfer und Klai 1644 gestiftete Orden der Pegnitzschäfer, auch der gekrönte Blumenorden genannt, sowie die durch Philipp von Zesen 1646 zu Hamburg errichtete deutschgesinnte Genossenschaft und endlich der von Johann Rist 1656 gestiftete Schwanenorden an der Elbe[1]).

Ungeachtet des vielen Spielerischen und für unsere Ohren geradezu Lächerlichen, welches in den Satzungen dieser Orden, in den gezierten Benennungen ihrer Mitglieder u. s. f. mitunterlief, muß man ihnen die Gerechtigkeit widerfahren lassen, daß sie in einer in Barbarei zurückgesunkenen Zeit die Pflanzung und Pflege neuer Keime der Kultur eifrig sich angelegen sein ließen. Sie waren ein Gegensatz zur Meistersängerei, sofern sie vorwiegend aus Mitgliedern der höheren Kreise bestanden und an die Stelle von bürgerlichen Meistern gekrönter Poeten solche setzten, die von Fürsten und gelehrten Dichtergesellschaften gekrönt wurden („Pfalzgrafen") und ihrerseits wieder das Recht hatten, deutschdichtende Poeten zu krönen; sie waren aber zugleich auch eine Fortsetzung der Meistersängerei vermöge ihrer corporativen, zunftmäßigen Einrichtung. Am thätigsten und weithin wirksamsten war die fruchtbringende Gesellschaft, welche durch ihre Bemühungen um Emanzipation und Reinigung der Muttersprache die obersächsische Mundart in ihrer Eigenschaft als allgemeine deutsche Schriftsprache neu befestigte und außerdem für Geltendmachung einheimischer Dichtung unter den Gebildeten überall Anknüpfungspunkte suchte und fand. Auf ihr fußte auch Martin Opitz (1597—1639) aus Bunzlau in Schlesien, welches Land durch ihn die Heimat der ersten neudeutschen Dichterschule, der schlesischen, wurde[2]). Auch hier war bei seinem Auftreten, wie überall, die deutsche Poesie „zur Meistersängerei, Pritschmeisterei und handwerksmäßigen Gelegenheitsdichtung herabgesunken." Opitz erhob sie, indem er die humanistischen Studien, die Nachahmung der Alten und ihrer Nachahmer zur Grundbedingung alles Dichtens machte in die Sphäre der Gelehrsamkeit und wurde durch seine Poetik[3]) ihr erster Gesetzgeber, weil er dem meistersängerlichen

[1]) Vgl. über die Einrichtung und Wirksamkeit dieser Orden Otto Schulz: die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts 1824, und über den Palmorden insbesondere F. W. Barthold: die fruchtbringende Gesellschaft, 1848.

[2]) Ueber die erste und zweite schlesische Dichterschule vgl. A. Kahlert: Schlesiens Antheil an deutscher Poesie, 1835.

[3]) Prosodia Germanica, oder Buch von der deutschen Poeterey, in welchem alle ihre Eigenschaft und Zugehör gründlich erzählet und mit Exempeln ausgeführet wird, verfertiget von Martin Opitzen, 1624. Geist und Ton dieses für die Geschichte unserer neudeutschen Kunstdichtung sehr wichtigen Büchleins lassen sich beispielsweise aus der Art und Weise erkennen, wie sich der Verfasser über einige Gattungen der Poesie ausspricht. Er sagt: „Die Tragödie ist an der Majestät dem Heroischen Gedichte gemässe, ohne daß sie selten leidet, daß man geringen Standes Personen und schlechte Sachen einführe: weil sie nur von Königlichen Willen, Todschlägen, Verzweiffelungen, Kinder- und Vättermorden, Brande, Blutschanden, Kriege und Auffruhr, Klagen, Heulen, Seuffzen und dergleichen handelt. Von derer Zugehör schreibt vornemlich Aristoteles, und etwas weitläufftiger Daniel Heinsius; die man lesen kann. Die Comödie besteht in schlechtem Wesen und Personen: redet von Hochzeiten, Gastgebotten, Spielen, Betrug und Schalkheit der Knechte, ruhmräthigern Landsknechten, Buhlersachen, Leichtfertigkeit der Jugend, Geitze des Alters, Kupplerey und solchen Sachen, die täglich unter gemeinen Leuten verlauffen. Haben derowegen die, welche heutiges Tages Comödien geschrieben, weit geirret, die Kayser und Potentaten eingeführet; weil solches den Regeln der Comödien schnurstracks zuwieder leuft. Die Eclogen oder Hirtenlieder reden von Schaaffen, Geissen, Seewerck, Erndten, Erdgewächsen, Fischereyen und anderem Feldwesen; als pflegen alles worvon sie reden, als von Liebe, Heyrathen, Absterben, Buhlschafften, Festtagen, und sonsten auff ihre Bäurische und einfältige Art vorzubringen. In den Elegien hat man erst nur traurige Sachen, nachmahls auch Buhler Geschäfte, Klagen der Verliebten, Wünschung des Todes, Brieffe, Verlangen nach den Abwesenden, Erzehlung

Knittelvers eine geregelte Metrik entgegensetzte und vermittelst des Prinzips, daß die Länge oder Kürze der Sylben von der Accentuirung derselben abhänge, die neue Prosodie begründete. Auf diesem formalen Verdienst beruht sein Anspruch auf den Ehrennamen des Vaters der deutschen Dichtkunst, den seine zeitgenössischen Verehrer ihm gaben. Sein Dichtervermögen selbst ist gering anzuschlagen. Seine Hauptgrundsätze als Aesthetiker, als welcher er den Schritten des holländischen Philologen und Poeten Daniel Heinsius (st. 1655) folgte, gingen darauf hinaus, daß die Poesie, indem sie ergötze, zugleich auch nützen, d. h. belehren müsse, und daß die Poesie eine lebendige Malerei sei. Diese Ansichten charakterisiren ihn denn auch als Dichter. Auf Lehren und Schildern ist all sein Dichten gerichtet. Seine Lyrik in Sonetten, Madrigalen und Liebesliedern, für welche die Franzosen der Ronsard'schen Schule die Muster lieferten, ist gefühlsleer und trocken; seine geistlichen Gedichte, meist bloße Uebersetzungen und Umschreibungen biblischer Stücke, sind der Innigkeit des volksmäßigen Kirchenliedes völlig baar; sein Lobgesang auf die Geburt Christi hat nur literarhistorischen Werth (als Vorläufer der religiösen Kunstdichtung Klopstock's), aber keinen poetischen. Seine Ekloge „Schäferey von der Nimfen Hercynie“ weist deutlich auf ihre nicht erreichten Vorbilder (Montemayor's Diana und Sidney's Arkadia) hin. Am eifrigsten pflegte er die Didaktik, indem er die vier Lehrgedichte „Zlatna oder von der Ruhe des Gemüths,“ „Vielgut oder vom wahren Glück,“ „Vesuvius“ und das „Trostgedicht in Widerwärtigkeiten des Kriegs,“ schrieb, von welchen das letzte das lesbarste ist. Alle vier aber sind weiter nur eine zwar wohlgemeinte, aber dürre Reflexionspoesie, deren Langeweile durch den Gebrauch des schleppenden Alexandriners, welcher durch Opitz leider für lange der Hauptvers der deutschen Kunstdichtung wurde, noch erhöht wird. Auf das dramatische Gebiet hat er sich bloß als Uebersetzer von Dramen und Singspielen aus dem Griechischen, Lateinischen und Italienischen gewagt und dadurch die poetische Uebersetzungskunst der Deutschen eröffnet. Man sieht, Opitz war durchaus nur ein nachahmendes und formales Talent, allein es gebührt ihm, wenn auch sein persönlicher Charakter mit dem Makel der Hofwohldienerei stark behaftet erscheint, hohe Anerkennung dafür, daß er mitten in der tristen Barbarei und unter dem Drucke der Fremdherrschaft des dreißigjährigen Krieges das Panier vaterländischer Sprache und Kultur wieder in Deutschland aufgepflanzt und nach Vermögen treulich aufrecht erhalten hat. Seine Verehrer und Schüler verbreiteten die Grundsätze der „Poeterey“ ihres Meisters nach allen Gegenden hin und verschafften denselben auch auf den Universitäten Eingang, wie A. Buchner dozirend in Wittenberg, Simon Dach (st. 1659), dessen Ruhm in unsern Augen übrigens hauptsächlich auf dem herzinnigen in preußischem Niederdeutsch und im Volkston gedichteten Liedchen „Ancke von Tharow“ beruht, lehrend und dichtend in Königsberg und Andreas Tscherning (st. 1659) in Rostock thaten. Tscherning war ein ganz sklavischer Nachahmer seines Lehrers Opitz, zu welchem dagegen der treffliche Epigrammatiker Friedrich von Logau (1604—55) eine mehr oppositionelle Stellung einnahm. Ein Seitenzweig der Opitz'schen Lehrdichtung, die Satire, fand in Johann Wilhelm Lauremberg (1591—1659), dessen vier gegen die à la modischen (allemodischen) Thorheiten der Zeit gerichteten Satiren in plattdeutscher Mundart geschrieben sind, einen derben und volksmäßigen, in Joachim Rachel (1617—69) einen trocken correcten Behandler. Selbstständig steht Paul Flemming (1609 bis 1640) aus Hartenstein in Sachsen neben Opitz, obgleich er diesen als warmer Verehrer in der hyperbolischen Manier jener Zeit in einem seiner Sonette den

---

seines eigenen Lebens und dergleichen geschrieben; wie dann die Meister derselben, Ovidius, Propertius, Tibullus, Sannazar, Secundus, Lotichius und andere ausweisen.“

Pindar, Homer und Maro derselben nennt. Flemming[1]) war ein wirklicher Poet, und eine fünfjährige Reise in den Orient, die er in Gesellschaft des berühmten Reisenden und Reisebeschreibers Adam Olearius unternommen, trug dazu bei, seine dichterischen Anschauungen über den Gesichtskreis deutscher Pedanterei hinaus zu erweitern. Leider hinderte ihn ein frühzeitiger Tod, Leben und Talent zur Reife zu bringen. Seine Gedichte sind sämmtlich Gelegenheitsgedichte, in dem Sinne des Göthe'schen Ausspruchs, daß jedes gute Gedicht eigentlich ein Gelegenheitsgedicht sein müsse. Es ist Stimmung, Wahrheit, Wärme in Allem, was Flemming gedichtet; sein Lied „In allen meinen Thaten" ist zugleich das frommste und schönste dieser ganzen Periode. Er fühlte, daß er ein Dichter war, und wenn er dieses Gefühl in seiner drei Tage vor seinem Sterben gedichteten Grabschrift in den Worten ausdrückte: „Kein Landsmann sang mir gleich; man wird mich nennen hören, bis daß die letzte Glut dies alles wird verstören!" so war das keine vergebliche Appellation an die Nachwelt.

Die phantasielose Verständigkeit und der nüchterne Formalismus, welche im Allgemeinen die um Opitz versammelte schlesische Dichterschule[2]) charakterisiren, konnte nicht lange ohne Opposition bleiben. Das Bedürfniß einer frischeren, kräftigeren Auffassung der Sinnenwelt für die Poesie wurde allzu lebhaft gefühlt, um sich mit trockenem Formelwesen beschwichtigen zu lassen. Man verlangte statt der dürren Herbarien der Opitzianer frische, blühende und duftende Blumen. Schon die Mitglieder des Nürnberger Pegnitzschäferordens, unter denen sich Johann Klai (1616—56), Philipp Harsdörfer (1607—58) und Sigmund von Birken (1625—81) durch Einführung der perückenstyligen italischen Schäferdichtung hervorthaten, hatten in diesem Sinne gegen Opitz reagirt. Allein leider ging aus dieser Reaction das entgegengesetzte Extrem hervor, nämlich jene aufgebauschte, in sinnlichen Bildern schwelgende, auf effekthascherischen Antithesen einherstelzende, verzerrte Zeichnungen mit grellen Farben überkleckfende Concettipoesie, für welche die Italiener des 17. Jahrhunderts den Ton angegeben und welche nach einem kurzen, gewaltsamen Aufschwung in den hohlsten Bombast ausartete. Auch diese Richtung bildete sich zunächst wieder in Schlesien aus und wurde durch die zweite schlesische Dichterschule repräsentirt. Zwar der Chorag derselben, Andreas Gryphius (Gryph, 1616—64) aus Glogau, hatte in seinem Fühlen und Denken zu viel Schwermuth und Stoicismus, um sich von der spielerischen Süßlichkeit des deutschen Marinismus übermannen zu lassen. Er hat außer dem Verdienst, als Lyriker Phantasie und Gefühl in die deutsche Kunstpoesie gebracht und als Satiriker den Thoren seiner Zeit manch ein tüchtiges Wort gesagt zu haben, noch das weitere, dieser Kunstpoesie zuerst ein selbstständiges Drama gegeben zu haben. Wäre er nur hiebei nicht auf die Nachahmung des Lateiners Seneca verfallen, der ihn nothwendig Uebertreibung, Gräuelhaftigkeit und schwülstige Rhetorik statt dramatischer Composition und Handlung lehren mußte. Unter seinen in verzerrt antikem Style geschriebenen und mit Chören (Reyen) durchflochtenen Tragödien zeichnet sich aus die „Ermordete Majestät oder Carolus Stuartus." Belebter sind seine Komödieen. In „Peter Squenz" ist die Pedanterei und Bettelpoesie, im „Horribilikribrifax" die soldatische Pralhanserei jener Zeiten ganz gut verhöhnt. Die Fehler Gryph's wurden in's Ungeheuerliche gesteigert durch Kaspar von Lohenstein (1635—83), der in seinen Trauerspielen (Sophonisbe, Kleopatra, Agrippina, Ibrahim Sultan, Ibrahim Bassa,

---

[1]) Vgl. Paul Flemming in Varnhagen's biographischen Denkmalen, Bd. 1.

[2]) Es wären hier noch viele Dichterlinge aus verschiedenen Gegenden Deutschlands anzuführen, allein wir haben hier, wie fürder überhaupt, für Verschollenheiten keinen Platz und müssen uns begnügen, solche Männer zu nennen, welche auf die Entwicklung unserer Nationalliteratur einen mehr oder minder wesentlichen Einfluß geübt.

Epicharis) Mord, Unzucht, Blutschande, kurz alle möglichen Laster und Gräuel mit sprüchwörtlich gewordenem Bombast und Schwulst abhandelt [1]). Man könnte beim ersten Anblick seiner Stücke glauben, es seien dieselben Producte einer vulkanisch glühenden Einbildungskraft; allein nähere Untersuchung zeigt, daß sie nur von einer aufgedonnerten Rhetorik dictirt sind. Auch Lohenstein's „Liebes- und Lebensgeschichte des heldenmüthigen Arminius und seiner durchlauchtigen Thusnelda" ist ein Werk schwülstiger Gelehrsamkeit, jedoch muß man an diesem dickleibigen Heldenroman die patriotische Tendenz achten, welche sich in den epischen Versuchen des hamburger Poeten Heinrich Postel (st. 1705) fortsetzte, der den sächsischen Heros Witukind in einem für unsere Zeit freilich höchst abgeschmackten Styl besang. In der Lyrik wurde als viel nachgeahmter Meister Christian Hofmann von Hofmanswaldau (1618—79) verehrt. Seine mehrere Bände füllenden Gedichte, in welchen er Ovid und Marini zu Vorbildern nahm, sind eine wahre Mustersammlung geschraubter Metaphern, lasciver Galanterie und schlüpfriger Süßlichkeit. Einen Gegner fand die Manier der zweiten schlesischen Schule in Christian Weise (1642—1708), welcher im Gegensatz zu der modi-

---

[1]) Hier eine Probe von „Lohensteinischem Schwulst." Im „Sultan Ibrahim" lenkt die Sekierpera des Sultans Begierde von der Wittwe seines Bruders, Sisigambis, ab und auf Ambre, die Tochter des Mufti, hin mit den Worten:

> Der Käyser schaue nur, die Rosen sind verblüht,
> Die Blätter längst versängt an Sisigambens Zierde
> Durch Amurathens Brunst. Vernünfftige Begierde
> Sucht Blumen, deren Glantz die Knospe noch versteckt,
> Und einen Mund, der nicht nach fremden Speigel schmeckt.
> Ich weiß fürs Käysers Seel' und seine süsse Flammen
> Was liebenswürdigers; ein Kind, in dem beysammen
> Die gütige Natur hat Jugend und Verstand
> Schön-reizend-freundlich-seyn verknüpfet in ein Band;
> Ein Kind, das zärter ist als die aus Ledens Schalen
> Einst solln gekrochen seyn; das mit den Anmuths Strahlen
> Der Sterne Glantz beschämt, die Sonne machet blind,
> Den Rosen ihr Rubin durch Anmuth abgewinnt,
> Den Lilgen ihre Perln. Der Morgenröthe Prangen
> Und Scharlach wird entfärbt von ihren Purpur Wangen,
> Für ihrem Mund erbleicht Granat- und Schnecken-Blutt,
> Kein Bisam-Apfel reucht bei ihrem Athem gutt.
> Die Flammen kwälln auß Schnee, aus Marmel blühn Korallen,
> Zienober krönet Milch auf ihren Liebes-Ballen.
> Kurtz: diese Göttin ist der Schönheit Himmelreich,
> Der Anmuth Paradiß; ein Engel, der zugleich
> Verlangen im Gemüth, Entsetzung in den Augen,
> Im Hertzen Lust gebiehrt. Aus ihren Lippen saugen
> Die Seelen Honigseim und Zucker süsser Hold . . . .
> Des Mufti himmlisch Kind ihr gantz Geschlecht absticht.
> Der Zunder heisser Brunst ist selbst in mir entglommen,
> Seit dem ich zweymal sie im Bade wahrgenommen.
> Ihr Mund bepurpurte die Krystallinnen-fluth,
> Die Brüste schneiten Perln, die Augen blitzten Gluth.
> Wenn sie ihr Haupt erhob auß ihrer Marmel-Wanne,
> Schien sie das Ebenbild der Sonn' im Wassermanne,
> Die Kwellen kriegten mehr von ihren Strahlen Brand,
> Vom Leibe Silber-Welln, vom Haare güldnen Sand.

Den Gipfel bombastischer und dabei obscöner Uebertreibung erreicht Lohenstein in seinen „Rosen", eine Sammlung von Heroiden, Hochzeitsgedichten u. dgl. Das Aeußerste, über alle Gränzen des Anstandes Hinausgehende hat er gewagt in seiner „Rede der sich, umb die bösen Lüste zu fliehen, mit einem glühenden Brande tödtenden Maria Coronelia". Doch nein, das war nicht das Aeußerste, was Lohenstein wagte. Das Aeußerste ist jene Scene, wo die Agrippina im gleichnamigen Trauerspiel ihren Sohn Nero zur Begehung der Blutschande mit ihr aufreizt.

schen Geschraubtheit und Geziertheit die Natürlichkeit seine Muse nannte und sowohl im Kirchenliede als in der Komödie, in letzterer allerdings in sehr plumper Weise, den alten volksmäßigen Ton wieder zu Ehren zu bringen suchte.

Dies war jedoch eine vergebliche Bemühung zu einer Zeit, wo, mit Voltaire zu sprechen, ganz Europa seine Politur vom Hofe Ludwigs XIV. holte (l'Europa a du sa politesse à la cour de Louis XIV.). Der französische Einfluß hielt alles Nationale und Einheimische nieder, denn die guten Deutschen setzten Alles daran, in der Gallomanie recht affenmäßig sich hervorzuthun. Wer nicht für ungebildet und roh gelten wollte, mußte der Muttersprache sich entäußern, um französisch zu lesen und zu plappern, und der Auswurf Frankreichs, das lüderlichste Komödianten- und Friseursgesindel, gab in Allem und Jedem den Ton an. Daß die deutschen Großen in der Gallomanie den übrigen Ständen vorangingen, versteht sich von selbst. Ueberall stieß man in Deutschland auf Duodezdespoten, welche den vierzehnten Ludwig spielten, so gut es gehen mochte, und Dutzende von Versailles erstanden, voll von Prunk und Pomp, während das Volk hungerte und in immer wirrere Knechtschaft versank. Ludwig übte zur Erhöhung seines Hofglanzes ein wohlberechnetes Mäcenat über Dichter, Künstler und Gelehrte. Höfische Akademieen und gelehrte Societäten gediehen unter seinem Schutze. Des Königs Beispiel war maßgebend für die deutschen Fürsten, das der französischen Gelehrten und Dichter für die deutschen, wenigstens für alle die, welche sich zu Hofpoeten und Hofgelehrten eigneten. Die französische Journalistik rief die deutsche hervor, indem nach dem Muster des Journal des savans i. J. 1682 zu Leipzig die Acta eruditorum gegründet wurden, die eine nationalliterarische Bedeutung haben, insofern sie nicht allein wissenschaftliche, sondern auch poetische Werke in den Bereich ihrer Kritik zogen. In deutscher Sprache gab 1688 Thomasius eine Monatsschrift heraus unter dem Titel: „Freimüthige lustige und ernsthafte, jedoch vernunft- und gesetzmäßige Gedanken über allerhand, fürnehmlich über neue Bücher.“ Aehnliche Zeitschriften folgten nach und begannen bald eine größere und heilsamere Wirkung zu üben als die ebenfalls nach französischen Mustern errichteten neuen Sprachgesellschaften und Akademieen. Der große Leibnitz hatte eine solche unter dem Protectorat der Königin Sophie Charlotte 1700 zu Berlin eingerichtet, wozu ihn wahrscheinlich die sprachliche und literarische Herrschaft anfeuerte, welche das Pariser Institut auf ganz Frankreich übte. Allein er vergaß, daß diese Herrschaft dort von einem politischen und sozialen Mittelpunkt ausging und daß Deutschland einen solchen nicht hatte. Die Wirksamkeit derartiger Anstalten, welche in Deutschland gewöhnlich nur ein Asyl und Sammelplatz serviler Hofprofessoren waren und sind, ist überhaupt und zwar zum Heil der Literatur stets nur eine geringfügige gewesen. Mittelpunkte der französischen Bildung, welche von den in Folge der Aufhebung des Edicts von Nantes aus ihrem Vaterlande emigrirten Protestanten nicht wenig gefördert wurde, waren die Höfe von Hannover und Berlin, von wo aus sie sich nach Süden und Westen ausbreitete. Boileau's Poetik wurde das Gesetzbuch der neudeutschen Hofpoesie, wie sie sich am Hofe von Wien, den Eugens, des „edlen Ritters,“ Feldherrngenie mit einer neuen Machtfülle umgeben, an dem Hofe von Berlin, welchen der Kurfürst Friedrich III. zu einem königlichen gemacht, und an dem toll luxuriosen Hofe von Dresden aufthat. Berliner Hofpoet war der Freiherr Friedrich Rudolf Ludwig von Canitz (1654—99), Dresdner Hofpoeten waren Johann von Besser (1654—1729) und Johann Ulrich von König (1688—1744), alle drei ein unbedeutendes Talent in allerlei hofmäßig etikettenhafter Reimerei aufzehrend. Auch Benjamin Neukirch (1665 bis 1729) brachte es nicht weiter, obgleich er das Boileau'sche Formelwesen besser verstand als die Genannten, und nicht einmal nennenswerth sind die Wie-

ner und andere Hofpoeten. Der verständige Epigrammatiker und Satiriker Christian Wernicke (1660—1710) traf die Kläglichkeit der zeitgenössischen Literatur oft mit scharfem Witzpfeil, ohne indessen diese Kläglichkeit, in welcher sie sich noch lange fortschleppte, überwinden zu können. Vielleicht wäre dies dem Schlesier Christian Günther (1695—1723) geglückt, wenn ihm in Folge burschikoser Ausschweifung ein frühzeitiger Tod die Entwicklung seiner reichen Anlagen nicht abgeschnitten hätte. Es regte sich in ihm der lebhafte Drang, an die Stelle der ganz und gar erkünstelten französischen Convenienzpoesie wirkliche Empfindung und deutsch-volksmäßige Natürlichkeit zu setzen; allein Thorheit und Zügellosigkeit ließ ihn in Kunst und Leben allen Halt verlieren und er starb ohne etwas Bleibendes geschaffen zu haben, wenn man nicht etwa einige seiner Studentenlieder, welche nachmals die rohesten Nachahmungen hervorriefen, oder seine Ode auf den 1718 zwischen den Oestreichern und Türken geschlossenen Frieden bleibend nennen will. Es ist demnach bei Göthe's panegyrischem Ausspruch, Günther sei ein Poet im vollen Sinne des Wortes gewesen, das granum salis nicht zu vergessen. Eine solidere Natur begegnet uns in dem Hamburger Barthold Heinrich Brockes (1680—1747), dessen Gedichte von 1721 an in 9 Bänden unter dem Gesammttitel „Irdisches Vergnügen in Gott“ gesammelt wurden. Er erinnert als lehrender und beschreibender Dichter an Opitz, vor dessen trockenem Ton ihn jedoch seine den Marinisten entlehnte Vorliebe für Bilder und Metaphern bewahrte. Die herrschende Verstandespoesie, wie sie die Franzosen in die Mode gebracht, stieß ihn ab und er hat, indem er auf die naturgemäßere Dichtung der Engländer, besonders auf Milton und Thomson, hinwies, den späteren Naturenthusiasmus unserer Poesie vorbereiten helfen. Von da ab wurde gegenüber der Gallomanie die englische Literatur von wohlthätigem Einfluß auf die deutsche, ein Verhältniß, welches sich in neuerer Zeit bekanntlich umgekehrt hat.

Eine große Breite des literarischen Gebiets dieser Zeit deckt die deutsche Romandichtung, welche ihre Anregung noch immer von den romanischen Völkern empfing, deren Romane eifrigst übersetzt wurden. Zunächst spielte der mit allerhand Allegorie verbrämte geschichtliche Roman eine große Rolle. Die Nutzanwendung durfte dabei nicht fehlen, wie Dietrich von dem Werder, dessen „Diana“ 1644 erschien, ausdrücklich sagt, daß sein Werk nicht allein der Fabel und der Reden und Sachen, sondern auch der politischen Weisheit wegen gelesen werden müsse. In den dickleibigen Romanen seines Nachfolgers Philipp von Zesen (st. 1689, die adriatische Rosamunde, Assenat, Simson), werden alte Helden- und sogar Patriarchengeschichten benützt, um den Prunk und Pomp der Hoffeste des Zeitalters Ludwigs XIV. zu schildern. Der Tendenz der Belehrung und Erbauung huldigen die weitschichtigen Romane von Andreas Heinrich Buchholz (1607—71, des christlichen deutschen Großfürsten Herkules und der böhmischen königlichen Fräulein Valiska Wundergeschichte; der christlichen königlichen Fürsten Herkuliscus und Herkuladisla anmuthige Wundergeschichte), in welchen schöngeistige Leser Liebeskunst und Politik, Kriegswesen und Religion studirten. In ähnlichem Sinne schrieb der Herzog Anton Ulrich von Braunschweig (1633 bis 1714) seine breitmäuligen Romane (Aramena, Octavia), wurde aber an Ruf überholt durch Heinrich Anselm von Ziegler und Kliphausen (1653 bis 1697), dessen „Asiatische Banise oder blutiges doch muthiges Pegu“ europäische Berühmtheit erlangte und in Deutschland nur Lohensteins Arminius nachgesetzt wurde. Ein ebenso edler als unglücklicher Prinz, der selbst im ärgsten Mißgeschick die geschnörkeltsten Reden hält, eine noch sublimere und unglücklichere Prinzessin, die noch pathetischer spricht, ein gräßlicher Tyrann, diverse Priester, unter welchen ein gräulicher Bösewicht, ferner Massen von Soldaten, endlich zur vorsichtigen Abwehr allzu großer Schmerzen eine Art von Hanswurst, das sind

die Personen, welche Ziegler in seinem Roman agiren läßt. Er repräsentirt vollständig den wunderlichen Romanstyl jener Zeit, wie schon der Anfang seines Buches zeigt [1]). Der Geschmack an derartigen stelzenhaften Heldenromanen, für welche namentlich die unendlichen Romanbücher der Französin Scudery Vorbilder gewesen, wurde in Deutschland abgelöst durch das Gefallen am picaresken Roman der Spanier, wie ihn Mendoza durch seinen „Lazarillo“ eingeführt hatte. Unsere Literatur hat diesem Buche ein würdiges, dasselbe sogar übertreffendes Seitenstück entgegenzustellen, nämlich den Volksroman „Abentheuerlicher Simplicius Simplicissimus“ von Samuel Greifenson von Hirschfeld oder, wie der Verfasser eigentlich hieß, von Hans Jakob Christoffel von Grimmelshausen, der als Stadtschultheiß zu Renchen im Badischen 1676 starb. Er ließ 1669 seinen Simplicissimus“ erscheinen, welcher in der dem picaresken Genre eigenthümlichen Form des Memoirenromans die buntwechselnde Laufbahn eines Abenteurers von bäurischem Herkommen vorführt, in dessen Schicksale die Erzählung der Geschicke Anderer episodisch eingeflochten sind. Der historische Boden des Buches ist der 30jährige Krieg und auf diesem Boden baut der Simplicissimus eine unübertrefflich lebensvolle und wahrhafte Schilderung jener schrecklichen Zeit auf. Abhängiger von den Mustern des spanischen Schelmenromans erscheint Hans Michel Moscherosch (1600—69), der in seinem auf allerlei Zeitgebrechen satirisch gemünzten, für die Sittengeschichte der dreißigjährigen Kriegsperiode ebenfalls höchst wichtigen Buche „Wunderliche und wahrhaftige Gesichte Philanders von Sittewalt“ die berühmten Sueños (Visionen) des Quevedo y Villegas nachahmte. Der oben genannte Christian Weise hat in seinen Romanen (die drei ärgsten Erznarren der ganzen Welt, u. a. m.) ebenfalls satirische Zeitgemälde aufgestellt. Die derbe und bittere Satire, welche diese rohe, sitten- und zügellose Zeit erforderte, verbreitete sich vom Roman aus auch auf das theologisch oratorische Feld. Im protestantischen Norden Deutschlands geißelte der protestantische Prediger Balthasar Schupp (1610—61 in Wort und Schrift die Versunkenheit seiner Zeit und im katholischen Süden that dies in der rücksichtslosesten Volksmanier Abraham a Sancta Clara (eigentl. Ulrich Megerle aus Schwaben, 1642—1709), in welchem, namentlich in seinem Hauptwerk „Judas der Erzschelm,“ Rabelais und Fischart noch einmal geboren zu sein scheinen, freilich in abgeschwächter, mehr hanswurstiger Gestalt. Der ritterliche, geschichtliche und satirische Roman wurde zu gleicher Zeit verdrängt durch die nach dem Vorgang des Engländers Daniel Defoe im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts beliebt gewordenen Robinsonaden. In den Jahren 1822—55 erschienen deren in Deutschland mehr als vierzig. Der bedeutendste dieser Romane ist „die Insel Felsenburg oder wunderliche Fata einiger Seefahrer“ (4 Bde. 1731—43) von Ludwig Schnabel.

Um diese Zeit traten auch auf dem religiösen und wissenschaftlichen Gebiete in Deutschland neue Regungen und Richtungen hervor. Während Ph. J. Spener (1635—1705), an dessen Stiftung der collegia pietatis sich der Name

[1]) Blitz, donner und hagel, als die rächenden werckzeuge des gerechten himmels, zerschmettere den pracht deiner gold-bedeckten thürme, und die rache der götter verzehre alle besitzer der stadt, welche den untergang des Königlichen Hauses befördert, oder nicht solchen nach äußerstem vermögen, auch mit darsetzung ihres blutes, gebührend verhindert haben. Wollten die Götter! es könnten meine Augen zu donnerschwangern wolcken, und diese meine thränen zu grausamen sündfluthen werden: Ich wollte mit tausend keulen, als ein feuerwerck rechtmäßigen zorns, nach dem hertzen des vermaledeyten blut-hundes werfen, und dessen gewiß nicht verfehlen: Ja, es sollte alsobald dieser tyranne, samt seinem Götter- und menschenverhaßten anhange, überschwemmt und hingerissen werden, daß nichts als ein verächtliches andencken überbliebe. u. s. f.

des Pietismus knüpft, und sein Schüler A. H. Franke (1663—1727) der in kaltem und absurdem Dogmenkram erstarrten Religion wieder das Gemüth, als die eigentliche Sphäre ihrer Wirksamkeit, vindicirten und dadurch eine wohlthätige, in ihren Consequenzen freilich höchst betrübende Bewegung im Protestantismus hervorriefen, war in dem Görlitzer Schuster Jakob Böhm (1575—1624) der erste „Philosophus teutonicus“ erstanden, welcher fußend auf den physikalisch-theosophischen Ideen, die der phantastische Parazelsus angeregt, und in wahrhaft rührendem Ringen seiner unbeholfenen Sprache mit dem übermächtigen Gedanken, die christliche Idee zum Pantheismus erweiterte. Was in den Anschauungen dieses speculativen Mystikers noch unklar und unentwickelt erscheint, gelangte durch Gottfried Wilhelm Leibnitz (1646—1716[1]) zu philosophisch-wissenschaftlicher Gestaltung, weßhalb er, obgleich seine philosophischen Schriften lateinisch und französisch geschrieben sind, als der Begründer der deutschen Philosophie anzusehen ist. Er trat zugleich als Reformer der Staatswissenschaften auf, worin ihm Samuel Pufendorf (geb. 1632) vorangegangen, indem dieser zuerst das Natur- und Völkerrecht zum Gegenstand akademischen Studiums machte. Auch für die Ausbildung der Muttersprache war Leibnitz sowohl praktisch vermöge seiner Geltung als feiner Weltmann in den höhern Kreisen, als theoretisch durch die Abhandlung „Unvorgreifliche Gedanken betreffend die Ausübung und Verbesserung der deutschen Sprache“ thätig. Er fand hierin einen höchst wackern Nachfolger in Christian Thomasius (1655—1728), welcher der geistigen Sklaverei und dem scholastischen Universitätsschlendrian nach allen Seiten hin entgegenwirkte. Er schlug 1688 zum Aerger aller gelehrten Perücken das erste akademische Programm in deutscher Sprache an das schwarze Brett zu Leipzig, eine patriotische That, welche die Erhebung der Muttersprache zum Idiom der deutschen Wissenschaft ankündigte. Auf seinen Wegen wandelte Christian Wolff (1679—1754) weiter, der durch seine Popularisirung der Leibnitz'schen Philosophie dem freien Gedanken gegenüber der theologischen Orthodoxie in Deutschland Raum und Luft schuf. Die wissenschaftliche Thätigkeit dieser Männer leitet uns ins 18. Jahrhundert, in die Zeit der Wiedergeburt unserer Nationalliteratur hinüber.

Deutschland hatte mit der Gelangung Rudolfs von Habsburg zur Kaiserwürde (1273) seine politische Weltstellung aufgegeben. Im 18. Jahrhundert eroberte es sich seine Weltstellung als geistige Macht inmitten der europäischen Völker, indem es sich seine kosmopolitische Mission als Träger der geistigen Arbeit und der Kultur immer klarer zum Bewußtsein brachte. Während Frankreich durch den absoluten Monarchismus Ludwigs XIV., England durch die Entwicklung des Constitutionalismus zur staatlichen Einheit gelangte, ging die Einheit des deutschen Reiches, welche zur Zeit der Reformation einzelne edle Geister, wie Hutten und Sickingen, vergeblich zu verjüngen und zu kräftigen versucht hatten, mehr und mehr verloren und die Spitze dieser Einheit, die Kaiserwürde, sank zu einem läppischen Tand herab, welchem bloß noch ceremonielle Bedeutung innewohnte. Das deutsche Reich als solches verfiel in völligen Marasmus und figurirte als wahre Spottgeburt und Caricatur im Staatencalender von Europa. Als Oestreich, dessen Dynastie die Kaiserkrone mit stillschweigend anerkannter Erblichkeit besaß, verbunden mit England das sogenannte europäische Gleichgewicht hergestellt und im spanischen Erbfolgekrieg die hochmüthige Uebermacht Frankreichs gebrochen hatte, schien es auch für Deutschland neue Hoffnungen erwecken zu wollen. Allein die Talente und Kräfte seiner Regenten entsprachen dem hohen Berufe dieses Landes keineswegs. Kaiser Joseph I, der wenigstens guten Willen an den Tag legte, starb zu frühzeitig, sein Nachfolger Karl VI.

[1]) Vgl. G. W. Leibnitz, eine Biographie von G. E. Guhrauer.

war nur groß im Kleinlichen und dessen Tochter Maria Theresia hatte vollauf zu thun, sich auf dem Thron der Erbländer ihres Hauses zu behaupten. Da trat das durch den großen Churfürsten und durch den tüchtigen Corporal Friedrich Wilhelm I. zu einem geachteten Soldatenstaat erhobene, durch Friedrichs des Großen Genie zur europäischen Großmacht gewordene Preußen an die Spitze Deutschlands, indem der letzgenannte Fürst dem Ausland gegenüber die Achtung vor deutscher Intelligenz und Tapferkeit wiederherstellte und zugleich den Deutschen ihre gänzlich verlorene Selbstachtung wiedergab. Friedrich, den das mittelalterliche Phantom der Reichsverfassung mit Verachtung erfüllen mußte und den die Ungunst der Umstände verhinderte, Deutschland zu einem modernen Staat umzuschaffen, gründete durch seine Kriege und seine Verwaltung einen solchen wenigstens in Deutschland. Der König, den die teutonische Brutalität, womit ihm sein Vater die Jugend verkümmerte und verbitterte, angetrieben hatte, Trost in der französischen Bildung zu suchen, war von dieser, wie später von der Grämlichkeit des Alters, freilich allzu befangen, um auf die sprossenden Keime einer neuen deutschen Kultur zu achten. Sein Büchlein De la littérature allemande (1780) beweist dies schlagend. Allein sein reformistisches, durchaus gegen die mittelalterlichen Ueberlieferungen gerichtetes Walten in Staat und Kirche befruchtete diese Keime nach allen Seiten hin und es konnte dem nach Freiheit und neuer Thätigkeit ringenden deutschen Geiste nur zu gute kommen, daß Friedrichs erleuchteter Despotismus von Kaiser Joseph II., wenn auch unglücklich, nachgeahmt wurde. Beide Monarchen räumten von dem in Deutschland seit Jahrhunderten angesammelten Schutt und Wust ein tüchtig Theil auf, beide verfuhren im Grunde durchaus revolutionär, beide drückten dem religiösen Zelothenthum den Daumen tüchtig auf das scheelsüchtige Auge und Friedrichs liberales Wort: „In meinen Staaten kann Jeder nach seiner Façon selig werden!“ reicht allein schon hin, ihm den Dank der Nachwelt zu sichern. Die Bessern der Nation ihrerseits schickten sich an, mit Raschheit und Eifer die neueröffneten Bahnen zu betreten. Es regte sich allwärts in Deutschland ein frischer geistiger Trieb und Saft. Die Idee der Humanität, des Reinmenschlichen, begann sich in erwählten Geistern zu entwickeln, ohne den Hoffnungen und Bestrebungen patriotischer Gemüther Eintrag zu thun. Die unselige staatliche Zersplitterung Deutschlands erwies sich jetzt auch einmal segensreich. Denn wie Deutschland im Ganzen und Großen in Bezug auf Literatur mit der Literatur der fremden Völker zu wetteifern begann, so entstand unter den vielen deutschen Staaten und Stäätchen selbst ein reger Wetteifer, das Ihrige zur Ausbildung der Nationalliteratur und der neuen Bildung überhaupt beizutragen. Was in einem Lande gehemmt und unterdrückt wurde, fand in einem andern bereitwillige Aufnahme und Pflege. Kein Hof übte ein den Geschmack beherrschendes Patronat, keine Hauptstadt einen die freie und vielseitige Entwicklung der Wissenschaft und Kunst störenden Einfluß. Die politischen Gränzmarken vermochten den lebhaften Gedankenaustausch zwischen dem deutschen Süden und Norden, Osten und Westen nicht zu hindern. In den ideellen Bestrebungen flossen die Gefühle und Hoffnungen der staatlich getrennten Deutschen zusammen, die neuerwachende Dichtung wurde Gemeingut der Nation und fand eine Theilnahme, von deren Ausdehnung, Lebhaftigkeit und Innigkeit wir skeptischen Epigonen uns kaum mehr eine Vorstellung machen können. Es kamen neue Zeitschriften auf, die sowohl der literarischen Polemik als auch der poetischen Production ihre Spalten öffneten und die zeitbewegenden Ideen aus den engen Studirstuben der Gelehrten heraus unter das Publikum brachten. (Bibliothek der schönen Wissenschaften und freien Künste — Allgemeine deutsche Bibliothek — die Bremer Beiträge — die Discurse der Maler u. a. m.)

Gegen die Theologie, welche bisher das ganze Geistesleben der Deutschen

despotisch beherrscht hatte, erhob sich rebellisch die Philosophie und zwar mit größerem Erfolge als es die Leibnitz-Wolffische vermochte, jene von den englischen Deisten und französischen Encyklopädisten inspirirte Popular-Philosophie, die in Deutschland den bezeichnenden Namen der Aufklärung erhielt, ein Wort, das später unsern romantischen Mittelaltersüchtlingen und Finsternißliebhabern unerschöpflichen Stoff zu sehr platter Spötterei gab und mit dem allerdings die Bahrdt und ähnliche Gesellen ihren unausstehlich prosaischen Mißbrauch trieben. Die große Zauberformel, womit auch in Deutschland das 18. Jahrhundert alle Phantome des Obscurantismus und der Tyrannei in ihr Nichts zurückzubannen unternahm, war der gesunde Menschenverstand, welchem die insbesondere von der Universität Göttingen (gestiftet 1736), wo Michaelis in der Theologie, Heyne in der Philologie, Schlözer in der Staatswissenschaft, der witzige Epigrammatiker A. G. Kästner (1719—1800) und Lichtenberg in der Mathematik und Physik thätig waren, ausgehende Reform der empirisch-historischen Wissenschaften zu Hülfe kam und welcher, angeregt durch den Unabhängigkeitskrieg der Nordamerikaner, auch die Fragen der Politik aus dem richtigen Gesichtspunkt zu betrachten und zu beantworten wagte [1]). Die Wissenschaft des Schönen wurde durch Lessing's Kritik und Winkelmann's Darstellung der antiken Kunst gründlich reformirt und endlich unterwarf der große Immanuel Kant (1724—1804) das ganze Gebiet des Denkens einer Untersuchung, deren in seinem philosophischen System niedergelegte Ergebnisse bald eine totale Umgestaltung aller wissenschaftlichen Disciplinen hervorbrachten. Auf die Masse des Mittelstandes wirkte von Berlin aus der eifrige Aufklärer Friedrich Nicolai (1723—1811), zu dessen Kreis auch der Popularphilosoph Moses Mendelsohn (1729—86) gehörte. Nicolai hat durch seine Phantasielosigkeit und Jesuitenriecherei den Spott freilich oft herausgefordert, allein er fügte dem ungeachtet als Journalist und satirischer Romandichter („Sebaldus Nothanker") der verknöcherten Orthodoxie im großen Publikum beträchtlichen Schaden zu, und in ähnlicher Weise hat sich Johann Gottwerth Müller (1744—1828), Verfasser des seiner Zeit vielgelesenen Romans „Sigfrid von Lindenberg", um die Anerkennung des gesunden Menschenverstandes Verdienste erworben. Die Rousseau'schen Principien der Erziehung machten sich auch in Deutschland geltend und gestalteten sich hier durch Basedow (1723—90) zum pädagogischen Philanthropismus, welcher, insbesondere durch Basedow's Schüler Campe und Salzmann, dann durch Weiße und Rochow vertreten, eine heilsame Bewegung auf dem Felde des bisher gänzlich vernachlässigten Volksschulwesens hervorbrachte. Der hochsinnige Johann Heinrich Pestalozzi (1746—1827) gab hernach dem Volksunterricht eine festere Grundlage und bereicherte zugleich die deutsche Literatur mit seinem vortrefflichen Volksbuch „Lienhard und Gertrud." Unter solcher Regsamkeit des geistigen Lebens und auf allen Gebieten bereitete sich, während Frankreich seiner politischen Revolution entgegenging, in Deutschland eine literarische vor. Die Franzosen suchten und wußten ihren Freiheitsdrang zur politischen Thatsache zu gestalten, die Deutschen mußten sich, tausendfach zerrissen und eingeengt,

---

[1]) Der Republikanismus ist in Deutschland keineswegs so jung, wie dessen Gegner glauben zu machen suchen. Er existirte schon vor der großen französischen Revolution in vielen deutschen Herzen. So findet sich, um ein Beispiel anzuführen, im Aprilheft der „Berliner Monatsschrift für 1783" eine Ode auf den nordamerikanischen Unabhängigkeitskrieg, welche mit der merkwürdigen Strophe schließt:

> Und du, Europa, hebe das Haupt empor!
> Einst glänzt auch dir der Tag, da die Kette bricht,
> Du, Edle, frei wirst, deine Fürsten
> Scheuchst und ein glücklicher Volksstaat grünest!

begnügen, der Individualität Raum zu freier Entwicklung zu schaffen. Aber hüben wie drüben war Freiheit die Losung. Gegen alles todte Formelwesen, gegen gesellschaftliche Standesunterschiede, gegen kirchliche und soziale Bornirtheit, gegen alle Perückenhaftigkeit in Denkweise, Wissenschaft und Poesie, Sitte und Tracht, gegen alles Erkünstelte und Gemachte lief die junge Literatur Sturm, voran die Poeten mit dem Feldgeschrei: Haß der Tyrannei und Ehre der Natur!

Wenn wir den nationalliterarischen Anfängen dieser Periode nachgehen, so stoßen wir auf Poeten, wie K. F. Drollinger (1688—1742), Fortsetzer des Brockes'schen Tones, und Graf N. L. Zinzendorf (1700—1760), Stifter der Herrnhuter Gemeinde und geistlicher Liedersänger. Es verlohnt sich kaum der Mühe, sie zu nennen. Auch Albrecht von Haller (1708—1777) aus Bern, den man gewöhnlich an die Spitze der neuen Zeit unserer Dichtung stellt, hat weit mehr Anspruch auf den Ruhm eines großen Gelehrten als auf den eines Dichters. Es charakterisirt die poetische Armuth jener Zeit, daß das Beste, was Haller gemacht, sein beschreibendes Gedicht „die Alpen", als Muster poetischer Naturschilderung gepriesen wurde, während es doch, obgleich aus unmittelbarer Anschauung der Alpenwelt hervorgegangen, aller und jeder Anschaulichkeit entbehrt [1]). Der Fortschritt über Brockes hinaus, welcher in diesem Gedicht liegt, ist ein rein formaler, nämlich die knappgehaltene, aus Lohensteinischer Verflossenheit zu männlich kernhafter Festigkeit herausgearbeitete Sprache. Hallers Lehrgedicht „über den Ursprung des Uebels" und mehr noch seine Satiren (verdorbene Sitten, der Mann nach der Welt) sind finster und herbe und es gibt sich darin eine gewisse altersschwache Polemik gegen den nach Freiheit ringenden Geist des 18. Jahrhunderts kund. Seine Romane (Usong, Alfred, Fabius und Cato) sind moralische und politische Abhandlungen mit stark hervortretender aristokratischer Tendenz. Wenn bei Haller die christlich-othodoxe Reflexion überall, ausgenommen etwa die berühmte „Trauerode auf seine geliebte Marianne", das Gefühl zurückdrängte, so verflüchtigte sich dieses in der Lyrik Friedrichs von Hagedorn (1708—1754) aus Hamburg zur Aeußerung heiterer Geselligkeit. Hagedorn, der sich an den französischen Lyrikern Chaulien und Chapelle formell gebildet, führte den sokratisch-weisen Genuß des Lebens, die Freude an der Natur, an Rosen, Wein und Kuß in unsere Poesie ein und zwar mit bleibender Wirkung, weil er lebte, was er dichtete. Auch als Fabulist und poetischer Erzähler zeigte er sich ansprechend und gewandt: sein „Johann, der muntere Seifensieder" darf in keiner deutschen Mustersammlung fehlen.

Noch bei Hallers und Hagedorns Lebzeiten entbrannte die berühmte literarische Fehde zwischen den Leipzigern und den Schweizern, welche zur Wiedergeburt unserer Nationalliteratur wesentlich mitgewirkt hat. Als einen Wegbahner der Schweizer muß man den kräftigen Satiriker Christian Ludwig Liskow (1701—60) ansehen, welcher in seiner Schrift „über die Vortrefflichkeit und Nothwendigkeit der elenden Scribenten" der herrschenden literarischen Jammer-

[1]) Folgende Strophe z. B. soll das bekannte Naturschauspiel des Staubbachs im Lauterbrunner Thal veranschaulichen:

Hier zeigt ein steiler Berg die Mauer-gleichen Spitzen,
Ein Wald-Strohm eilt dadurch, und stürzet Fall auf Fall.
Der dick-beschäumte Fluß dringt durch der Felsen Ritzen:
Und schießt mit gäher Kraft weit über ihren Wall:
Das dünne Wasser theilt des tiefen Falles Eile,
In der verdickten Luft schwebt ein bewegtes Grau,
Ein Regenbogen strahlt durch die zerstäubten Theile,
Und das entfernte Thal trinkt ein beständig Thau.
Ein Wandrer sieht erstaunt im Himmel Ströme fließen,
Die aus den Wolken fliehn, und sich in Wolken gießen.

seligkeit und dem conventionellen Geschmack tüchtig zu Leibe ging. Gegenstand und Inhalt des langen und heftigen Streites zwischen den Leipziger Literaten, an deren Spitze Johann Christoph Gottsched (1700—67) aus Ostpreußen stand, und den Schweizern oder vielmehr den Zürichern, welche Johann Jakob Bodmer (1698—1783) und Johann Jakob Breitinger (1701—76) zu Führern hatten, läßt sich ganz kurz dahin bestimmen, daß Gottsched und seine Anhänger in Fortführung der Opitz'schen Grundsätze die den Franzosen entlehnte, auf formelle Correctheit dringende Verständigkeit, die Schweizer hingegen die aus der Bekanntschaft mit der englischen Poesie gewonnene innere Lebendigkeit und Frische des Gefühls zum obersten Princip der Poesie erhoben wissen wollten [1]). Nachdem die Schweizer schon in ihren Zeitschriften „Discurse der Maler“ und „der Maler der Sitten“ den Wochenschriften der Gottschedianer den Krieg gemacht, entbrannte dieser erst recht, als Breitinger der „Kritischen Dichtkunst“ (1730) Gottscheds, welches Buch auf dieser Seite die Hauptthat war und blieb, im Jahre 1740 seine „Kritische Dichtkunst“ und Bodmer 1741 seine Abhandlung über das Wunderbare in der Poesie entgegensetzte. Der Kampf endigte so, wie er immer endigt, wo das Veraltete mit dem berechtigt Neuen streitet, und der Triumph der Schweizer konnte um so weniger ausbleiben, da die Jugend auf ihrer Seite stand und die von ihnen verfochtenen ästhetischen Grundsätze durch große Talente, wie das Klopstocks, productiv in die Literatur eingeführt wurden. Gottsched verdankt indessen den übeln Geruch, welchen er in der Literaturgeschichte hinterlassen, allermeist der gränzenlosen Anmaßung, womit er, seit es ihm gelungen, den Hanswurst vom deutschen Theater zu verdrängen und unserer Bühne eine französisch regelrechte Gestalt zu geben, als unfehlbarer Geschmacksrichter sich hinstellte, alle jüngeren Talente, die sich nicht seiner Dictatur fügen wollten, verdammend und an die erbärmlichste Mittelmäßigkeit, wie z. B. an den unausstehlich nüchternen und hölzernen Freiherrn Ch. O. von Schönaich, der in Alexandrinern patriotische Stoffe (Hermann, Heinrich der Vogler) episch mißhandelte, schnell verdorrende Kränze vertheilend. Allein diese Verschuldung darf uns nicht hindern, seinen Verdiensten um die deutsche Sprache Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Man schalt ihn um dieses vaterländischen Strebens willen spöttisch den großen Teutobach oder gar Teutobock, Herder jedoch gab ihm den Ehrennamen des Goldfinders, der den Augiasstall deutscher Sprachmengerei mit herkulischer Hand gereinigt und fränkische, wälsche und lateinische Phrasen weggeschwemmt habe. Seines Gegners Bodmer poetische Receptivität war eine weit größere und mit gebildetem Ohr wußte dieser aus einheimischer und fremder Poesie das zur Weiterbildung unserer Literatur Taugliche herauszuhören. So wies er auf die Schätze der altdeutschen Dichtung hin, gab die Nibelungen, die Minnesänger, die Boner'schen Fabeln und Anderes heraus, während er durch Einführung Milton's und der altenglischen Balladen den poetischen Horizont erweiterte. In einem Punkte aber trafen Gottsched und Bodmer zusammen, in der Nullität ihrer eigenen poetischen Producte. Gottscheds Trauerspiel „der sterbende Cato“ ist ein elendes Machwerk und Bodmers Patriarchaden (die Noachide, die Sündflut, Jakob, Rahel, Joseph u. s. f.) sind wahre Versündigungen an der Poesie der Bibel [2]). Während Ch. F. Zernitz, J. J.

[1]) Vgl. Sammlung der Züricher Streitschriften zur Verbesserung des Geschmacks wider die Gottschedische Schule, Zürich 1741 ff. Ferner Gottsched und seine Zeit von Th. W. Danzel 1847.

[2]) Bodmer ließ sich, wie er durch seine Uebersetzung von Miltons verlorenem Paradies auf Klopstock gewirkt hatte, hinwieder durch den Messias desselben zu seiner patriarchalischen Dichtung begeistern. Er gerieth in eine wahre Wuth, Hexameter zu machen; sogar Wolfram's Parzival hat er in diesem Versmaß bearbeitet. Lavater prophezeite in seiner lobpsalmirenden

Schwabe, Ch. A. Clodius, F. K. K. v. Creuz und J. J. Dusch den Fußstapfen Gottscheds mehr oder weniger sklavisch folgten, trat J. Ch. Rost, seiner frech üppigen Schäfergedichte wegen verrufen, gegen ihn auf und mit noch mehr Nachdruck thaten dies die Mitarbeiter der „Bremischen Beiträge" (1745—59), K. Ch. Gärtner, K. A. Schmid, J. E. Schlegel, J. A. Schlegel, J. A. Cramer, J. A. Ebert, N. D. Giseke, welche die Grundsätze der Schweizer adoptirten und in ihren Gedichten insbesondere den Einfluß darlegen, welchen die schwermuthsvolle Reflexion der Nachtgedanken des Engländers Young damals im Norden Deutschlands übte. Auch Gellert, Rabener und Zachariä, denen hier ein kurzes Wort gegönnt werden muß, betheiligten sich gleich Klopstock, Hagedorn und Gleim, an der genannten Zeitschrift. Christian Fürchtegott Gellert wurde 1715 zu Haynichen unweit Freiberg geboren und starb nach einem frommen, sanften, hülfreichen und von unaufhörlicher Kränklichkeit gequälten Leben als Professor der Moral und Rhetorik zu Leipzig 1769 [1]). Seine Lustspiele, wie sein Roman „das Leben der schwedischen Gräfin von G.," in welchem er Richardson zum Muster nahm, sind ohne Gehalt, seine Kirchenlieder, deren viele in die protestantischen Gesangbücher übergingen („Wie groß ist des Allmächt'gen Güte" u. a.) meist zu docirend, um das Gemüth zu ergreifen; aber epochemachend waren seine Fabeln (1. Ausg. 1746), welche durch ihre anschauliche, freilich oft platt redselige Deutlichkeit, ihren harmlos milden Tadel von Schwächen und Lastern, ihre das mittlere Maß in allen Dingen empfehlende Moral eine in Deutschland bis dahin unerhörte Popularität erlangten, besonders unter dem Mittelstande, dessen steigende Theilnahme an dem Gang der Nationalliteratur durch sie hauptsächlich angeregt wurde. Gottlieb Wilhelm Rabener (1714 bis 1770) aus Wachau bei Leipzig, gründet seinen Anspruch auf eine Stelle in der deutschen Literaturgeschichte auf seine in einer gewandten und gefälligen Prosa geschriebenen Satiren (1751), welche, ohne an die höheren Probleme des Lebens oder der Literatur sich zu wagen, gegen die Aermlichkeiten des Alltaglebens gerichtet sind, aber gerade vermöge ihrer den wilden Stachel nur an Allgemeinheiten prüfenden Harmlosigkeit zu ihrer Zeit beliebt waren. Justus Friedrich Wilhelm Zachariä (1726—77) aus Frankenhausen in Thüringen übertraf in der komischen Epopöe (das Schnupftuch, der Phaeton, Murner in der Hölle, der Renommist) seinen Vorgänger Dusch. Pope und Boileau waren für diese Gattung Vorbilder, ohne daß Zachariä sie erreicht hätte. Seine komische Kraft ist schwach und nur etwa der „Renommist" vermag jetzt noch einen Leser anzuziehen und zwar vermittelst der drastischen Treue, womit er die damaligen Studentensitten zeichnet.

Von Halle aus hatten schon in den 30ger Jahren des 18. Jahrhunderts die beiden Freunde Pyra und Lange im Ton der Schweizer gegen Gottsched polemisirt und die leichte anakreontische Manier Hagedorns empfohlen. In Johann Ludwig Wilhelm Gleim (1719—1803) aus Ermsleben im Halberstädtischen fanden dann die Anakreontiker, wie sie jetzt zahlreich aufstanden, einen Mittelpunkt [2]). Man kann von ihnen allen mit Umkehrung eines Heine'schen Wortes sagen: Sie tranken heimlich Wasser und predigten öffentlich Wein. Gleim nannte die damalige Poetengeneration mit Recht den „Vater Gleim," weil er im

---

Weise der Bodmer'schen Noachide, daß die Nachwelt dieses „große Gedicht seiner Bewunderung" zu Klopstock's Messias stellen werde, und das ist auch eingetroffen, in dem Sinne nämlich, daß beide Werke ungelesen neben einander in den Bibliotheken stehen. Vgl. über Bodmer L. Meister: Charakteristiken deutscher Dichter, I, 287—315.

[1]) Vgl. H. Döring: Gellert's Leben, 1833.

[2]) Vgl. Gleim's Leben von Körte, 1811.

Subscribentensammeln, Verlegersuchen, Geldherbeischaffen unermüdlich war und seine Freunde wie ein zärtlicher Vater berieth, pflegte und lobte. Er selbst hat sich im Volkslied, im Schäfergedicht, in der Romanze und Fabel, im erotisch tändelnden Liedchen wie im Lehrgedicht (Halladat) versucht, ohne etwas Rechtes zu Stande zu bringen. Aber in seinen auf die Feldzüge von 1756—57 basirten Kriegsliedern, die er einem preußischen Grenadier in den Mund legt, zeigt sich einige poetische Stimmung und sie bezeugen den Zauber, welchen der große Fritz auf seine Zeitgenossen übte. Seine politische Dichterei lief später in den Diatriben gegen die französische Revolution in altersschwache Faselei aus. Näher oder entfernter gehörten dem Gleim'schen Kreise an der Epistelndichter J. B. Michaelis (st. 1772), der Erotiker J. N. Götz (st. 1761), der bald seraphisch schwärmende, bald derb epikuräisch dichtende Klamer Eberhard Schmidt (geb. 1746), der Lyriker Johann Georg Jakobi (1740—1814), dem einzelne weltliche wie geistliche Lieder wohl gelangen, den aber an Ruf sein Bruder, der Philosoph Friedrich Heinrich Jakobi (1743—1819), überflügelte, welcher vermöge seiner Gefühlsphilosophie dem mystischen Kreise der Fürstin Gallitzin in Münster angehörte und bei der Entwicklung der Nationalliteratur durch seine weichseligen philosophischen Romane „Allwill“ und „Woldemar“ so zu sagen auch mitthat; ferner Johann Peter Uz (1720—96) aus Anspach, dessen Lehrgedicht „die Kunst stets fröhlich zu sein“ die bekannte horazische Lebensweisheit predigt und einen wirklichen Fortschritt der deutschen Didaktik zum Poetischen markirt, während viele seiner kleinern Gedichte (z. B. das treffliche „der Patriot“) beweisen“, daß die Anakreontiker auch einer männlich festen Gesinnung fähig waren; endlich Ewald von Kleist, 1715 in Zeblin bei Köslin geboren und 1759 in Folge einer in der Schlacht bei Kunersdorf erhaltenen Wunde zu Frankfurt a. d. O. gestorben. Er hat sein trübes Geschick, seine schwermuthsvolle Stimmung in dem Gedicht „der gelähmte Kranich“ unabsichtlich, aber schön charakterisirt, wie von seiner patriotisch kriegerischen Gesinnung sein in fünffüßigen Jamben geschriebenes episches Gedicht „Cissides und Paches“ ehrenhaftes Zeugniß ablegt. Sein poetisches Hauptvermögen entfaltete Kleist in seinem in Hexametern mit einer Vorschlagssylbe verfaßten „Frühling,“ ein Werk poetischer Naturbetrachtung, welche nicht erkünstelt, sondern wahr ist, ein Gedicht, in welchem gegenüber dem meist gemachten Frohsinn der Anakreontiker das starke Gefühl eines von dem Ernst der Zeit tief ergriffenen Mannes überall hervortritt und daß die immer herrschender werdende Ueberzeugung, daß nur im innigen Anschluß an die Natur für Leben und Dichtung Heil zu finden sei, wesentlich stützen half [1]). Isolirter als die Genannten stehen die beiden Fabulisten, der verständige Magnus Gottfried Lichtwer (1719—83) aus Wurzen in Sachsen und der sprachgewandte Gottlieb Konrad Pfeffel (1736—1803) aus Colmar, der in seinen Fabeln die epigrammatische Pointe liebt. Eine ähnliche, zuletzt in Anmaßlichkeit und Mißverständniß der Zeit und ihrer Forderungen auslaufende Rolle, wie Gottsched in Leipzig, spielte Karl Wilhelm Ramler (1725—98) aus Kolberg in Berlin. Er hat mit Gleim die Begeisterung für den großen König gemein, den er in Oden besang, welche trocken und leblos dem Horaz nachgekünstelt sind. Sein kritisches Ansehen, welches auf die Autorität des von ihm übersetzten französischen Aesthetikers Batteux gepfropft war, verschaffte den antiken Versmaßen große Geltung und er hat überhaupt das Gefühl für Formbestimmtheit wecken geholfen. Er besaß eine unermüdliche Geduld, ja eine wahre Sucht, zu kritisiren, zu feilen und zu verbessern,

---

[1]) In neuerer Zeit hat J. M. Schuler als sehr begabter Fortsetzer der Kleist'schen Naturschilderung einen Sommer, Herbst und Winter gedichtet, so daß wir jetzt ein Werk besitzen, welches Thomson's Seasons eher übertrifft, als denselben nachsteht.

weßwegen ihm eine Menge von Dichterlingen ihre Werke zur Ausbesserung übergab und auch die „Naturdichterin“ Anna Luise Karsch (1722—91), deren poetische Anstrengungen zu Gunsten seines Ruhms Friedrich II. durch das Geschenk von 2 Thalern für belohnt genug hielt, seine Clientel in Anspruch nahm. Gleich Ramler und dessen Geistesverwandten, dem Dithyrambendichter Gottlieb Willamow (1756—94), überschreitet J. J. Engel (1741—1802) aus Parchim, der mit jenem eine Zeitlang die Direction des Berliner Nationaltheaters theilte, nie und nirgends den Kreis berlinisch-hausbacken-rationalistischer Mittelmäßigkeit, weder als Popularphilosoph, noch als Aesthetiker, noch als Schauspieldichter, noch auch als Verfasser des halbdramatisirten Romans „Lorenz Stark,“ von welchem Schiller sagt, es herrsche darin die Leichtigkeit des Leeren, nicht des Schönen.

Ueber diese Vor- und Mitarbeiter am Werke der Wiedergeburt deutscher Nationalliteratur erhob sich das erste Triumvirat der classischen Periode derselben: Klopstock, Wieland und Lessing.

Friedrich Gottlieb Klopstock wurde geboren am 2. Juli 1724 zu Quedlinburg und starb hochgeehrt und tiefbetrauert von der ganzen Nation am 14. März 1803 zu Hamburg [1]). Er hat, wie Kant in der Philosophie that, in der deutschen Dichtung die Sache wieder einmal ganz von vorne angefangen und, die damalige Stimmung, wie den Kulturzustand seines Landes und Volkes in sich concentrirend, einestheils die Vergangenheit abgeschlossen, anderntheils das Fundament der Zukunft gelegt. Niemals noch war es einem deutschen Dichter mit seiner Mission so heiliger Ernst gewesen. Er betrachtete sich in Wahrheit als einen vates im Sinne der Alten oder mehr noch als einen Propheten im Sinne der Hebräer. „Reizvoll klang ihm des Ruhms lockender Silberton“ und trieb ihn, es nicht so fast den Besten der Heimat und Fremde gleichzuthun, als vielmehr, entfernt von kleinlichen Forderungen der eigenen Persönlichkeit, vaterländische Geistesmacht auf eine Stufe zu heben, auf welcher sie mit dem stolzen Ausland zu wetteifern, ja sogar dasselbe zu überflügeln im Stande wäre. Daß diesem Wollen das Können nicht entsprach, darf heutzutage unbedenklich ausgesprochen werden; aber sein Wollen war so rein, sein Gemüth war bei seinem Dichten so innig und begeistert betheiligt, daß seine Poesie den wohlthuendsten Gegensatz zu der bisherigen conventionellen bildete, daß sie überall die Herzen weckte und entzündete und die ganze Nation mit sich fortriß. Die Wahrheit und Wärme seines Strebens mußten auch Solche anerkennen, welche sich über seine Fehler nicht täuschen konnten. Diese Grundfehler aber waren eine theologische Weltanschauung und ein abstractes, willkürlich aus Tacitus gezogenes Deutschthum, welches durch die Beimischung der gestaltlosen nordischen Mythologie keineswegs an Inhalt und Schönheit gewann und mit welchem dann die antik-classischen Formen, die Verschmähung des nationalen Reims, die homerischen, pindarischen und horazischen Versmaße eine höchst unerquickliche Zwangsehe eingehen mußten. Klopstock fühlte beim Antritt seiner Laufbahn die Nothwendigkeit einer neuen Begründung der poetischen Form und dieses Gefühl spornte ihn zu Bemühungen um Sprache und Diction, vermöge welcher er für die neuhochdeutsche Poesie das wurde, was Luther für die neuhochdeutsche Prosa gewesen, wenn auch späterhin diese seine sprachliche und kritische Thätigkeit in seinem Buch „die Gelehrtenrepublik“ in Wunderlichkeit und Schrulle auslief. Der poetische Styl seiner Jugend ist blank, körnig, gedrängt, originell und besonders in den Oden voll genialer Wendungen und Würfe.

---

1) Vgl. Klopstock, er und über ihn von K. F. Cramer, 2. A. 1782—93. Klopstock und seine Freunde, herausgeg. v. Klamer-Schmidt, 1810. Erste vollständige Ausgabe der Werke Klopstocks in 10 Bänden, Lpzg. 1844.

Die „Oden“ sind überhaupt Klopstocks bleibendste poetische That und die besten derselben (An Fanny — der Züricher see — die todte Clarissa — an Eidli — die beiden Musen — der Rheinwein — das neue Jahrhundert — Thuiskon — der Eislauf — die frühen Gräber — Schlachtgesang — Bardale — unsere Sprache — mein Vaterland) werden durch ihren kühnen Schwung, ihren patriotischen Herzschlag, ihre Glut und Tiefe der Empfindung auch künftigen Geschlechtern noch beweisen, daß Platen berechtigt war, zu sagen, Klopstock habe „die Welt fortgerissen in erhabener Odenbeflüglung.“ Aber Klopstocks nationallitterarisches Hauptwerk war der „Messias“ (20 Gesänge, von 1748—73), den man nicht, wie der Dichter gethan, ein Heldengedicht, sondern mehr einen elegisch-schildernden Hymnus auf den Stifter des Christenthums nennen kann. Indem Klopstock mit dem Gedanken umging, an die Stelle der bisherigen bloß lyrischen, didaktischen und beschreibenden Dichtung die epische zu setzen und seiner Nation ein Epos zu schaffen, schwankte er zwischen den Eingebungen seines Patriotismus, welcher ihn die Geschichte Heinrichs des Voglers als Stoff wählen hieß, und denen seiner Christlichkeit. Die letztere, welche unserm Dichter auch seine „geistlichen Lieder“ eingab, überwog und ließ ihn den Erlöser zum Gegenstand nehmen. Bezugs der Form schwebte ihm Homer vor, aber nur äußerlich, d. h. Betreffs der Wahl des Hexameters, den schon der Widerwille gegen die französirende Alexandrinerdichtung empfahl. Innerlich war Ossian maßgebender, dessen wehmüthige Mondscheinpoesie der deutschen Weichherzigkeit, wie sie besonders durch Young und seine deutschen Verehrer genährt worden, mehr zusagte als die sonnenhelle Plastik des Hellenen. So vergriff sich denn Klopstock in Stoff und Behandlungsweise, wie die Unbefangeneren seiner Zeitgenossen richtig erkannten. Schon Herder klagt, es mangle dem Klopstock'schen Epos an sinnlicher Begreiflichkeit, an Nationalität und freier, von theologischer Orthodoxie unabhängiger Auffassung, und Schiller sagt, Klopstock ziehe im Messias Allem den Körper aus, um es zu Geist zu machen. Hiemit sind denn die Mängel des Werkes treffend bezeichnet. Aber dieser Mängel ungeachtet beginnt mit der Messiade der eigentliche Aufschwung der neueren deutschen Literatur, so außerordentlich ist das allseitig anregende Verdienst dieses Werkes pathologischer Dichtung, besonders in Sprache und Ausdruck. Als die ersten Gesänge in den Bremer Beiträgen erschienen, war die Wirkung eine wahrhaft unerhörte. Die Gottschedianer eiferten gegen die sprachliche und metrische Neuerung, die Pfaffen gegen Mißbrauch der Religion, allein die Nation empfing das Gedicht mit enthusiastischer Bewunderung und Theilnahme und machte den elegisch-empfindsamen Ton desselben zu einer Zeitstimmung. Man wettete mit gespanntester Erwartung, ob der Dichter seinen Abbadonna selig werden lassen würde oder nicht, und selbst einsichtsvolle Kritiker ließen ihre Ausstellungen nur in der Form ehrerbietiger Winke laut werden. Die sieben ersten Gesänge sind auch wirklich, obgleich ebenfalls durchaus musikalisch, d. h. unepisch und unplastisch, die besten, weil hier noch einigermaßen das Menschliche vorwaltet, wie z. B. in der lieblichen Figur der Portia. Wie das Gedicht von Gesang zu Gesang vorschreitet, wird es immer mehr aller Handlung ledig, immer eintöniger psalmodisch, immer ätherischer und seraphischer und zuletzt erregt das peinliche Bemühen des Dichters, fortwährend erhaben und verzücktes Staunen erregend zu singen, nur noch das Staunen der Befremdung, ja geradezu gähnende Langeweile. Die nahe liegende Vergleichung Klopstock's mit Milton muß zum Nachtheile des Ersteren ausfallen. Man stelle, um nur Eines anzuführen, den Satan des Briten mit unserers Dichters Abbadonna zusammen. Welch eine kolossale epische Gestalt jener, welch ein elegischer weinerlicher Gesell dieser! Beide Figuren können zugleich recht gut den Charakter der Freiheitsbegeisterung ihrer Schöpfer versinnlichen. Wie concret ist Miltons Re-

publikanismus, wie abstract der Freiheitsenthusiasmus Klopstocks, der erst die französische Revolution jubelnd begrüßte, dann aber philisterhaft verwünschte, sobald sie anfing, von der Theorie zur Praxis überzugehen. Das neue Testament leitete den Dichter in das alte zurück und er holte von dort die Stoffe seiner Dramen „der Tod Adams," „Salomo," „David und Jonathan," von denen nur zu sagen ist, daß sie eben keine Dramen sind. Ebensowenig sind dies seine sogenannte „Bardiete" (Hermannsschlacht, Hermann und die Fürsten, Hermanns Tod), kalte leblose, ja fratzenhafte Producte, Ausflüsse eines forcirten, unhistorischen Teutonismus, welche zu dem abgeschmackten Bardengebrüll der Kretschmann, Denis und Anderer im deutschen Dichterwald das unerquickliche Signal gaben [1]).

Wenn Klopstock die religiös-ethische Seite der Dichtung seiner Zeit zum Abschluß brachte und derselben zugleich das nationale Element einverleibte, so baute dagegen Christoph Martin Wieland (geb. am 5. September 1733 zu Oberholzheim bei Biberach in Schwaben, gest. am 20. Januar 1813 zu Weimar [2]) auf dem Vorgang der Anakreontiker weiter und verkündigte in seinen Dichtungen das mit aristippischer Grazie vorgetragene Evangelium der heiteren Sinnlichkeit. Zwar die Anfänge seiner schriftstellerischen Laufbahn schienen auf ein ganz anderes Ziel hinzuweisen. Die reichen Anlagen des Knaben waren etwas treibhausmäßig entwickelt worden und in der Unklarheit der ersten Jünglingsjahre ergriff ihn die religiös-sentimental-schwärmerische Stimmung jener Tage, so wenig das auch mit einer Bildung harmonirt, welche hauptsächlich auf das Studium der Alten und der französischen Autoren des 18. Jahrhunderts basirt war. Eine klopstockisch seraphische Liebe zu einer jungen Verwandten riß den Siebzehnjährigen vollends unwiderstehlich in das Nebelreich der Empfindsamkeit hinein und die vertraute Freundschaft mit Bodmer schien ihn rettungslos in den Fluten der christlichen Wasserdichtung untergehen lassen zu wollen. Mit jugendlicher Hast warf er als Producte dieser anempfundenen Richtung seine Erstlingswerke aufs Papier, das Lehrgedicht von der Natur der Dinge, den Antiovid, die moralischen Erzählungen, die Briefe von Verstorbenen, den Frühling, die Sympathien, die Patriarchade der geprüfte Abraham im bodmer'schen Styl, endlich die Empfin-

[1]) Die inhaltslose Deutschthümelei und christliche Verhimmelung war es, was Klopstock's einsichtsvollste Zeitgenossen an ihm tadelten und was seiner dauernden Wirksamkeit bald in den Weg trat. Ich will hier nicht von Gottsched sprechen, der Klopstock nicht verstand und ihn in seiner profanen Manier den „sehraffischen Dichter mit mizraimischen Gedanken" nannte. Aber schon Lessing weist auf die Unlesbarkeit der Klopstock'schen Werke hin, indem er eines seiner Sinngedichte sagen läßt:

> Wer wird nicht einen Klopstock loben?
> Doch wird ihn Jeder lesen? Nein!
> Wir wollen weniger erhoben
> Und fleißiger gelesen sein.

Der Natur Göthe's mußte Klopstock's Christlichkeit und nordisch-mythologisches Germanenthum in gleichem Grade zuwider sein. Daher die Aeußerung:

> Klopstock will uns vom Pindus entfernen; wir sollen nach Lorbeer
> Nicht mehr geizen, uns soll inländische Eiche genügen;
> Und doch führet er selbst den überepischen Kreuzzug
> Hin auf Golgatha's Hügel, ausländische Götter zu ehren.

Am derbsten, aber sehr richtig, drückte sich in einem Brief an Merk der züricher Maler Füßli aus, indem er sagte: „Den größten Theil von Klopstock's Andachtsreden hole Gott und beinahe Alles von seiner teutonischen Mythologie der Teufel! Die facultas lacrimosa, dieses Schönpflästerchen der deutschen Poesie, die teleskopisirten Augen, unnennbaren Blicke und der ganze theologische Hermaphroditismus sind vergänglichere Lumpen als die, auf welche sie gedruckt sind."

[2]) Vgl. Wieland's Leben von J. G. Gruber, 2 Thle. 1827 (eine treffliche Biographie). Wieland's sämmtl. Werke in 53 Bänden, Lpzg. 1818 ff.

dungen eines Christen. Er war ganz trunken von Religion, Tugend und Moral, und da gesellte sich denn ganz natürlich zu seiner Schwärmerei auch ein Zelotismus, der sich hämisch gegen die Anakreontiker richtete. Und doch blickte schon jetzt hinter der seraphischen Maske hie und da ein Zug von dem eigentlichen Wieland hervor. Man lese nur die Schilderung, die er im Antiovid vom ersten Kuß entwarf [1]). Seine auf die Spitze getriebene Frömmigkeit und Tugendschwärmerei konnte unmöglich lange vorhalten. Der Spott der Kritik that auch das Seinige, um diese Spitze zu brechen. Nicolai schrieb, Wieland's junge Muse spiele wie die bodmer'sche die Betschwester und hülle sich der alten Wittwe zu gefallen in ein altväterisch Käppchen, das sie übel kleide. Solche Pfeile trafen, ohne jedoch zunächst dem Dichter zur Erkenntniß seines wahren Naturells zu verhelfen. Sein Loskommen aus der persönlichen Sphäre Bodmer's befreite ihn zwar von der Seraphik, aber noch schwankte er in verwandten Gebieten unselbstständig umher. Er begann ein Epos, „Cyrus", halb in klopstock'scher, halb in tasso'scher Manier, ließ es aber unvollendet und arbeitete nur die Episode Arasbes und Panthea zu einem dialogisirten Roman aus, in welchem schon verstohlen der Ton seiner späteren griechischen Romane anklingt. Das Epos war ihm mißlungen und die dramatische Dichtung, wie er sie darauf versuchte (Johanna Gray, Clementina von Porreta) mußte ihm jetzt, wie später (Alceste) in noch höherem Grade mißlingen. Lessing vertrieb ihm durch eine unwidersprechliche Kritik den dramatischen Kitzel und rieth ihm, zuerst eine Zeitlang auf der Erde zu wandeln und die Menschen kennen zu lernen, bevor er dieselbe dichtend schildern wolle. Wieland merkte sich das und ging in eine gute Schule, in die Schule Shakspeare's, den er als Vorarbeiter Eschenburgs 1762—66 übersetzte, während ihn zugleich die vertraute Bekanntschaft mit dem weltmännisch gebildeten Grafen Stadion der Selbsterkenntniß, der Erkenntniß seines Talents und der Bestimmung desselben immer entschiedener entgegenführte. In seiner Nadine und den scherzhaften Erzählungen (Diana und Endymion, das Urtheil des Paris, Autora und Cephalus) erscheint Wieland 1762 schon völlig aus der seraphischen Nebelhülle herausgeschält. Ein Anakreontiker in stärkster Potenz, tritt er vor uns, einerseits von Lukian, andererseits von Voltaire und Crebillon inspirirt. Die Rechte des gesunden Menschenverstandes und der Sinnlichkeit sind es, welche Wieland in didaktisch-satirischer Dichtung von jetzt an darzustellen und zu vertheidigen unternimmt. In seinem nächsten Werk, „Don Sylvio von Rosalva", that er einen satirischen Kreuzzug gegen die Schwärmerei, wobei er aber, wie das immer seine Art geblieben ist, mehr bloß neckend um die Sache herum als ernst auf sie losging. Wieland besaß viel zu viel Bonhommie, um ein rechter Satiriker sein zu können; seine Natur war mehr aufs Loben als aufs Tadeln gerichtet. Viele Mattherzigkeit und Weichlichkeit lief hiebei mitunter, aber auch viele freundliche und neidlos warme Theilnahme an dem Streben Anderer, wie sie insbesondere in dem Verhältniß Wieland's zu Göthe schön hervortritt [2]). Was unser Dichter im Don

---

[1]) Jetzt, da ihre Brust zum erstenmal sich drückt,
Zum ersten Mal sich Arm in Arm verstrickt
Und Amors Gunst das Siegel der Verbindung,
Den ersten Kuß, auf ihre Lippen drückt —
Nein, dich zu singen, erster Kuß,
Dich, höchste Wollust dieses Lebens,
Bestrebet sich, wiewohl noch glühend vom Genuß,
Der treue Schäfer selbst vergebens.

[2]) Wieland war von Göthe bekanntlich mehrfach, besonders rücksichtslos aber in der Farce „Götter, Helden und Wieland," verspottet worden. Dessenungeachtet wurde Wieland dem genialen Wildfang, als dieser nach Weimar gekommen, mit väterlicher Zärtlichkeit und unverhehlter Bewunderung zugethan. „Für mich, schreibt er an Merk, ist kein Leben mehr

Sylvio versucht, wiederholte er in seinem Lieblingswerk „Agathon“ (1766) in höherem Style. Dieser Roman spielt in der Zeit des Sokrates und bewegt sich ganz in der abenteuerlichen Manier der alexandrischen Romandichtung; allein das griechische Colorit ist nicht sehr getroffen, weil unser Dichter in diese, wie in alle seine griechischen Schilderungen viel zu viele Modernitäten, deutsche Sentimentalität und französische Reifrock- und Schönpflästerchenkultur mischte. Von einer lauteren Auffassung des Griechenthums ist überall bei Wieland keine Rede. Und gleich willkürlich, wie das griechische, behandelt er auch das ritterliche Costüm. Beider bediente er sich abwechselnd in einer Reihe von Erzählungen in Versen und Prosa (Idris und Zenide, Musarion, die Grazien, die Dialogen des Diogenes von Sinope, der neue Amadis, Combabus, der verklagte Amor), welche immer entschiedener auf die Schilderung sinnlicher Liebe hinstreben, als hätte sich der Dichter an dem Seraphismus seiner ersten Periode recht eigentlich dadurch rächen wollen. Die bedeutendste dieser Erzählungen ist die Musarion, in welcher das Lehrhafte die anmuthige Form der Erzählung nicht stört und der Dichter zum ersten Mal alle jene Leichtigkeit des poetischen Styls erreichte, vermittelst welcher er wie bisher Keiner der deutschen Literatur Eingang in die höheren Kreise der Gesellschaft verschaffte. Dies war für die Geltendwerdung vaterländischer Literatur von großer Wichtigkeit, hat aber auf der andern Seite Wieland's Wirksamkeit für die Zukunft beeinträchtigen geholfen, indem er sich durch den Beifall, der ihm in jenen Kreisen zu Theil ward, verleiten ließ, der dort beliebten französischen Leichtfertigkeit immer größere Concessionen zu machen. Den Vorwurf der Schlüpfrigkeit, welcher ihm aus diesen Concessionen erwuchs, hat Wieland freilich nicht gelten lassen wollen. „Ich weiß nicht, schreibt er an Böttiger (1795), wie mir der Vorwurf gemacht werden kann, ich sei ein schlüpfriger Schriftsteller. In meiner Seele ist Nichts von dem Stoffe, der hier gähren müßte, wenn ich dies sein sollte. Es sollte mir wohl auch verecundia, wie dem Virgil, gegeben werden. Noch jetzt in meiner neuen Ausgabe habe ich sorgfältig geprüft, was etwa der Art anstößig sein könnte. Ein alter Mann, der Kinder und Enkel um sich herumlaufen hat, ist wohl von allem Kitzel frei. Ich habe überall Originale copirt und mich sorgfältig in Acht genommen, der menschlichen Natur Bocksfüße zu geben, wo sie keine hat. Bei mir handeln die Personen ihrem Wesen gemäß und der Wollüstling kann nicht anders sprechen als ich ihn reden hörte. Hätte ich die Menschen so geschaffen, dann könnten mich Vorwürfe treffen, aber die hat Gott so gemacht.“ Allein ein andermal sagte er doch: „Meine Töchter dürfen mich erst ganz lesen, wenn sie verheiratet sind [1])“. Seine Stellung als Prinzenerzieher zu Weimar verdankte er seinem „goldenen Spiegel oder die Könige von Scheschian“, ein Buch, welches seine Ideen über Staat und Geschichte entwickelt und in den Rahmen einer morgenländischen Geschichte eine Art Fürstenspiegel faßt. Durch seine Monatschrift der „deutsche Merkur“ (1773) für eine Zeit lang der Mittelpunkt der literarischen Bewegung geworden, trat er jetzt in die dritte Periode seiner Productivität. Seit 1774 arbeitete er an den „Abderiten“, einem satirischen Roman, der die Lächerlichkeiten der deutschen Spießbürgerei und Kleinstädterei in griechischem Gewande vorführt und nach allen Seiten hin ironische Blicke wirft. Der Anfang ist ganz vortrefflich, schade, daß die Fortsetzung an Breite, an dem leidet, was man nicht mit Unrecht wielan-

---

ohne diesen wunderbaren Knaben, den ich als meinen eingeborenen einzigen Sohn liebe und, wie einem echten Vater zukommt, meine innige Freude daran habe, daß er mir so schön über'n Kopf wächst und alles das ist, was ich nicht habe werden können.“ Solcher und noch weit enthusiastischerer Aeußerungen Wieland's über Göthe gibt es bekanntlich mehrere.

[1]) Vgl. C. W. Böttiger: Wieland nach seiner Freunde und seinen eigenen Aeußerungen (mitgeth. in Raumer's hist. Taschenb. 1839).

dische Geschwätzigkeit genannt hat. Mit Vorliebe wandte sich der Dichter dann wieder zu der romantischen Märchenwelt, für welche die altfranzösischen Fabliaux eine unerschöpfliche Fundgrube abgaben. In der Bearbeitung solcher ritterlich romantischer Stoffe, wie er sie in seinem Wintermärchen, seinem Sommermärchen, in Pervonte, Geron der Adliche, im Vogelsang, insbesondere aber in Gandalin (der Perle aller seiner poetischen Erzählungen) unternahm, erstieg er allmälig den Höhepunkt seiner Dichtung, den die romantische Epopöe „Oberon" (12 Gesänge, 1780) bezeichnet, durch welche Wieland der Vorläufer unserer Neuromantiker wurde. Der altfranzösische Roman Huon de Bordeaux liegt diesem Werke zu Grunde, über welches Göthe äußerte: „So lange Poesie Poesie, Gold Gold und Krystall Krystall bleiben wird, wird Oberon als ein Meisterstück poetischer Kunst geliebt und bewundert werden." Wir wollen gegen dieses Lob Nichts einwenden, nur daß unseres Bedünkens Wieland's Poesie auch in diesem seinem Meisterstücke, wie überhaupt, durchaus eine mehr von außen her angeregte, nachahmende und äußerliche als eine ursprüngliche, eigene und empfundene ist. Seine letzte schriftstellerische Periode hat außer dem griechischen Roman „Aristipp", den er selbst die schönste Blüthe seines Alters nannte und der das Leben Athens zur Zeit seines höchsten Glanzes schildert, nichts Bedeutenderes mehr aufzuweisen, denn die religiös-philosophische Doctrin und Polemik, welche Wieland in seinen Göttergesprächen, im Peregrinus Proteus und Agathodämon am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelte, ist heutzutage kaum der Erwähnung werth. In der letzen Zeit seines Lebens vertiefte sich Wieland ganz in seine philologischen Liebhabereien und übersetzte die Episteln und Satiren des Horaz, den Lukian und die Briefe Cicero's. Was seine Begabung, sein Schaffen und seine nationalliterarische Stellung angeht, so scheint sie mir Wieland ganz gut charakterisirt zu haben, wenn er von sich sagt (1800?): „Ich habe ungeheuer wenig Imagination, und gleichwohl hat man immer nur die Phantasiegeschöpfe bei mir in Anschlag gebracht. Ich habe aber seit fünfzig Jahren eine Menge Ideen in Umlauf gesetzt, die den Schatz der Nationalkultur vermehrt haben und nun gar nicht mehr den Stempel ihres Urhebers tragen. Dies ist mein Verdienst [1])".

Wenn Klopstock seines erkünstelten Germanenthums ungeachtet an die Engländer sich angeschlossen, wenn Wieland ganz offenkundig die Franzosen zu Mustern nahm, so trat in Gotthold Ephraim Lessing (geb. am 22. Jan. 1723 zu Camenz in der Oberlausitz, gest. am 15. Febr. 1781 auf einem Ausflug von Wolfenbüttel nach Braunschweig [2]) der Mann auf, welcher an der Hand seiner classischen Kritik unsere Poesie aus dem klopstock'schen Himmel und aus dem „romantischen Land" Wieland's in die Heimat zurückleitete und sie deutsch sein, sie deutsch und zugleich frei sprechen lehrte. An den Alten und im freien Weltverkehr hat er sich gebildet. Daher empfahl er in der Kunst das plastische Ideal, ohne dabei einseitig das Bedürfniß moderner Formen zu negiren; daher drang er überall auf die enge Verbindung der Literatur mit dem Leben und sind alle seine Schriften voll von dem realen Gehalt des letztern. Mit eminentem Wissen ausgestattet, hat er Alles geprüft, von Nichts sich bestechen lassen. Er achtete den ethischen Gehalt des Christenthums, den er in den Worten des Evangelium Johannis: „Kindlein, liebet euch unter einander!" ausgedrückt fand, und

---

[1]) Vgl. Böttiger: Literarische Zustände und Zeitgenossen, 1838, Bd. 1, S. 257. Dieses Buch bringt, neben vielem Klatsch, manches Interessante über die Heroen und Verhältnisse unserer classischen Literaturperiode bei.

[2]) Vgl. Th. W. Danzel: Lessing's Leben und Werke, 1850. 1. Bd., der 2. Bd. wurde von G. E. Guhrauer ausgearbeitet. A. Stahr: Lessing's Leben und Schriften, 2 Bde. 1858. Von den Werken Lessing's lieferte Lachmann die vollständigste und beste Ausgabe, Berlin 1839—40, 13 Bde.

ließ dem Dogmenkram die gebührende Verachtung angedeihen. Bereitwillig anerkannte er die Verdienste der Franzosen um die Aufhellung mittelalterlicher Finsterniß, aber unerbittlich verurtheilte er ihre Pseudoclassik und sprach das erwachende Selbstbewußtsein der deutschen Poesie gegenüber der Gallomanie in den Worten: „Man zeige mir doch das Stück des großen Corneille, welches ich nicht besser machen könnte!“ scharf und bündig aus. Nach allen Seiten hin hat er anregend gewirkt, oft zugleich mustergebend; dem Größten wie dem scheinbar Geringfügigsten hat er dieselbe Achtsamkeit, denselben Fleiß gewidmet. Durch seine Fehde gegen den Philologen Klotz hat er einem geistvolleren Studium des Alterthums (Briefe antiquarischen Inhalts — Wie die Alten den Tod gebildet, u. A. m.), in seinen Kämpfen gegen den orthodoxen Theologen Göze dem gesunden Menschenverstand in religiösen Dingen die Bahn gebrochen (Anti-Göze, u. A. m.), nachdem er durch Herausgabe der „Wolfenbüttler Fragmente“ eines Unbekannten (Reimarus, 1774) das Signal zu einer vernunftgemäßen Kritik des Christenthums gegeben. Die ästhetische Kritik hat er in Deutschland eigentlich erst begründet. Sein „Laokoon oder die Gränzen der Malerei und Poesie“ (1766) und seine „Hamburger Dramaturgie“ (1767—68) sind die unsterblichen Hauptthaten dieser Kritik. Durch jenen, welcher so recht die Stiftungsurkunde unserer neueren Aesthetik ist, wurde der einseitigen Geltung des Princips der poetischen Malerei ein Ende gemacht und die Gränzlinie zwischen den bildenden Künsten, deren Princip die Ruhe, und der redenden, deren Princip die Bewegung, festgesetzt; durch diese die dramatische Herrschaft des Auslands gestürzt und unsere Bühne Originalwerken geöffnet, wobei Lessing einestheils auf Sophokles, anderntheils auf Shakspeare hinwies und jungen Talenten den Weg zeigte, auf welchem sie es im Drama weiter bringen könnten als es seine Zeitgenossen, der keineswegs talentlose Freiherr Johann Friedrich von Cronegk (1731—58, Codrus, u. a. m.) und der als Tragiker, Komöde, Polemiker und zuletzt als Kinderschriftsteller vielseitig thätige Christian Felix Weiße (1726—1804), auf dem ihrigen bringen konnten. So sehen wir Lessing allen Widerwärtigkeiten, allem Haß, allen Verleumdungen zum Trotz in Wissenschaft und Kunst ohne Unterlaß auf Befreiung des deutschen Geistes hinstreben, überall gründlich, tüchtig und zugleich human, überall dem Neuen Luft schaffend, ohne das Gute, welches das Alte bot, zu verwerfen. Mit Recht hat Ruge ihn den Patriarchen der deutschen Geistesfreiheit genannt [1]) und Hillebrand den germanisch-kosmopolitischen Grundzug seines Wesens hervorgehoben [2]). Aber wenn Gervinus

[1]) „Lessing stellt positiv in Werken des freien Geistes der Kunst und der Wissenschaft und polemisch gegen die kastenartig und in gläubiger Gewohnheit gebundene alte Welt die deutsche Aufklärung dar. Niemand thut es würdiger, edler und tiefer. Er sammelt für Deutschland die ganze humane und freie Geistesrichtung der Zeit in Einen Brennpunkt und indem er das Fremde und Antike germanisirt, gibt er zugleich dem Zeitgeist eine neue Gestalt. Er ist ein freier Gelehrter, ein freier Künstler, ein freier Mensch und einer von den wenigen Männern, welche ihre Zeit zu einem Abschluß bringen und dadurch die nothwendige Grundlage der Zukunft werden. Es ist nicht bloß unsere Kunst und Wissenschaft, es ist auch das religiöse und universelle Zeitbewußtsein, welches von ihm ausgeht, und es würde auch das politische sein, wenn Lessing dem deutschen Publikum nicht wenigstens für damals alle Gelehrigkeit in der Politik abgesprochen hätte. Sein Brief an Nicolai, in dem er die religiöse Freiheit unter dem großen Friedrich lobt, spricht sehr bitter über das politische Helotenthum selbst unter dem milden Szepter seines Helden. Und warum er so fest gegen die Zeloten zu Felde lag? Weil wir keine Hoffnung auf politische Freiheit hätten, so müßten wir wenigstens die religiöse mit aller Kraft aufrecht erhalten.“ Ruge.

[2]) „Durch alle seine Werke zieht bei noch so großer Schärfe und syllogistischer Folgerichtigkeit, bei aller kritischer und polemischer Entschiedenheit ein Zug reiner menschlicher Theilnahme, welcher jeden anspricht, der nicht in weichlicher Sentimentalität das Wesen der Gemüthlichkeit findet und selbst gründlich genug denkt und fühlt, um in den Geist und die lebendige Innerlichkeit der Lessing'schen Männlichkeit einzugehen. Die germanische Natur dringt in seinem

sagt: „Lessing war die Hebamme unserer Poesie, nicht selbst Poet", so scheint mir der berühmte Literaturhistoriker denn doch zu viel Gewicht auf Lessings strenge und bescheidene Selbstkritik zu legen. Allerdings bekannte der große Mann: „Ich bin weder Schauspieler noch Dichter. Man erweist mir zwar manchmal die Ehre, mich für das letztere zu erkennen; aber nur weil man mich verkennt. Ich fühle die lebendige Quelle nicht in mir, die durch eigene Kraft sich empor arbeitet, durch eigene Kraft in so reichen, so frischen, so reinen Stralen aufschießt, ich muß Alles durch Druckwerk und Röhren aus mir herauspressen." Allein ich meine, wenn das „Herausgepreßte" eine Minna, eine Emilia, ein Nathan ist, so dürfte es immerhin darauf Anspruch machen, Poesie zu sein. Wohl schuf Lessing seine Dramen mit berechnendem Verstand, wohl war dieser, nicht die Phantasie, nicht der schöpferische Enthusiasmus, seine hervorragendste Eigenschaft, aber eine zweite Grundbedingung alles Dichtens, tiefes und starkes Gefühl, werden ihm nur Solche absprechen, die sich nicht die Mühe geben, die harte Schale dieses antiken Charakters zu durchdringen [1]). Wenn Lessing's Prosa von Anfang an ein lauterer Spiegel seiner geistigen Klarheit war, so hat er dagegen in seinen poetischen Erstlingswerken die Schwankungen der Geschmacksrichtungen jener Zeit mit durchgemacht. Während er in die Theorie des Epigramms und der Fabel läuternd und reformirend eingriff, sind seine eigenen „Sinngedichte" in der hergebrachten Manier gehalten und seine „Fabeln" holzschnittartig trocken. Noch weniger konnten ihm „Lieder" gelingen. Auch seine ersten dramatischen Producte, wozu ihn die Bekanntschaft mit dem Leipziger Theater angeregt,

---

Verkehr wie in seinen Schriften hervor; mit ihr greift er gleich sehr in die Tiefen unseres deutschen Volkes, wie in die der Menschheit. In diesem Grunde wurzelte dann auch seine Liebe für reine Wahrheit und die Freiheit der Ueberzeugung. Die Idee der Wahrheit, die Wahrheit ihrer selbst wegen, bewegte sein Denken, trieb ihn zu jeglicher Forschung und leitete ihn auf dem Wege zur Wissenschaft. Was er seinen Nathan von Saladin sagen läßt —,

— — — und er will Wahrheit, Wahrheit,
Und will sie so, so bar, so blank, als ob
Die Wahrheit Münze wäre —

sagt er eigentlich von sich selbst." Hillebrand.

[1]) Durch eine Erscheinung wie Göthe's Werther mußte sich Lessing's antike Natur unangenehm berührt fühlen. Er schrieb darüber 1774 an Eschenburg: „Glauben Sie wohl, daß je ein römischer oder griechischer Jüngling sich so und darum das Leben genommen? Gewiß nicht. Die wußten sich vor der Schwärmerei der Liebe ganz anders zu sichern; und zu Sokrates Zeiten würde man eine solche ἐξ ἔρωτος κατοχής welche τι τολμᾶν παρὰ φύσιν antreibt, nur kaum einem Mädelchen verziehen haben. Solche kleingroße verächtlich schätzbare Originale hervorzubringen, war nur der christlichen Erziehung vorbehalten, die ein körperliches Bedürfniß so schön in eine geistige Vollkommenheit zu verwandeln weiß." Es gab und gibt Leute in Deutschland, welche aus dieser Aeußerung sonderbar genug Lessing's Gefühllosigkeit folgerten. Aber man lese einmal, was Lessing (1778) über seines Sohnes und seines Weibes Tod an seinen Bruder und an Eschenburg schreibt: „Ich habe nun eben die traurigsten vierzehn Tage erlebt, die ich jemals hatte. Ich lief Gefahr, meine Frau zu verlieren, welcher Verlust mir den Rest meines Lebens sehr verbittert haben würde. Sie ward entbunden und machte mich zum Vater eines recht hübschen Jungen, der gesund und munter war. Er blieb es aber nur vierundzwanzig Stunden und ward hernach das Opfer der grausamen Art, mit welcher er auf die Welt gezogen werden mußte." — „Meine Frau ist todt, und diese Erfahrung habe ich nun auch gemacht. Ich freue mich, daß mir viele dergleichen Erfahrungen nicht mehr übrig sein können, zu machen; und ich bin ganz leicht. Wenn du diese Frau gekannt hättest! Aber man sagt, es sei Nichts als Eigenlob, seine Frau zu rühmen. Nun gut, ich sage nichts weiter von ihr. Aber wenn du sie gekannt hättest! Du wirst mich nie wieder so sehen, wie Moses mich gesehen, so ruhig und zufrieden in meinen vier Wänden. Wenn ich mit der einen Hälfte meiner übrigen Tage das Glück erkaufen könnte, die andere mit ihr zu verleben, wie gerne wollte ich es thun! Aber das geht nicht und ich muß nun wieder anfangen, meinen Weg allein zu duseln: ich habe dieses Glück unstreitig nicht verdient." Es liegt mehr, unendlich viel mehr wahres Gefühl und wahrer Schmerz in diesen wenigen Zeilen als in Bänden voll Threnodieen der klopstock-bodmer'schen Schule.

die Lustspiele „der junge Gelehrte“, „die Juden“, „der Freigeist“, gehen ganz in den Geleisen der Weiße, Mylius und anderer Lustspielschreiber jener Zeit. Lessing's dramaturgische Reform hebt erst mit seinem bürgerlichen Trauerspiel „Sara Sampson“ (1755) an, womit er, an das gegen die Pseudoclassik Front machende bürgerliche Drama Diderot's gelehnt, den Kampf gegen die französische, durch die Gottschedianer in Deutschland verfochtene Theorie eröffnete. In den „Literaturbriefen“ ging er (1759) in der Person Gottsched's der Gallomanie direct zu Leibe und verwies auf Shakspeare, welcher dem Wesen nach dem antiken Drama näher stehe als die Franzosen. Im Jahr 1763 veröffentlichte er, der Theorie stets die Praxis gesellend, sein Lustspiel „Minna von Barnhelm“, welches er absichtlich in Prosa schrieb, weil ihm der Gang der ausländischen und deutschen Literatur gezeigt, daß ausschließlicher Gebrauch von Vers und Reim nur allzuleicht der Unnatur in der Poesie den Weg bahne. Die Minna von Barnhelm ist das erste wirklich echtnationale Stück, welches auf dem deutschen Theater erschien und wurde mit dankbarem Jubel begrüßt. Der aus einseitiger Auffassung Shakspeare's entsprungenen Tendenz, das junge deutsche Drama in die Region brutaler Rohheit und lichtlosen Grauens einzuführen, setzte er 1772 sein Trauerspiel „Emilia Galotti“ entgegen, um zu zeigen, daß das Tragische keineswegs in der Häufung maßloser Gräuel bestehe. Strenge, knappe Form, klare Exposition, markirte Charakterzeichnung, endlich der hochsittliche strafende Ernst, womit höfische Verderbniß gegeißelt wird, zeichnen diese Tragödie aus; allein die Katastrophe, die Tödtung der Heldin durch ihren Vater, ist zu wenig motivirt, um eine reintragische Wirkung zu üben. In dem Schauspiel „Nathan der Weise“ (1779), welches durch seine Form, den fünffüßigen Jambus, für unser Drama epochemachend wurde, hat Lessing zum Schluß seiner dichterischen Laufbahn einen wahren Triumphgesang der Humanität und Geistesfreiheit geliefert. Die große Idee dieses Werkes, welches der Zelotismus dem deutschen Genius nie verzeihen wird, die Idee, daß das Reinmenschliche über alle Satzungen und Fesseln des religiösen Vorurtheils triumphiren müsse, hat auf die Entwicklung unseres geistigen Lebens einen unberechenbaren Einfluß geübt und es wird einst eine Zeit kommen, wo die Erzählung Nathan's von den drei Ringen in der deutschen Pädagogik eine große Rolle spielt. Lessing's letzte Schrift, „die Erziehung des Menschengeschlechtes“ (1780), ist als kostbares Testament zu betrachten, worin gezeigt wird, daß die wahre göttliche Offenbarung nur in der menschlichen Vernunft und durch diese sich bewerkstellige und vollende.

Lessing's literarische Thätigkeit mußte ihrem ganzen Wesen nach eine ziemlich isolirte bleiben und die Nachahmer zurückschrecken. Doch ist die Tragödie „Julius von Tarent“ von J. A. Leisewitz (1752—1806), die man herkömmlicher Weise unserer Classik zuzählt, ohne daß sie diesen Anspruch rechtfertigte, als ein Schößling lessing'scher Dramatik zu betrachten. Mit Klopstock und Wieland hatte die Nachahmung leichteres Spiel. An die biblische Dichtung des Ersteren, dessen Richtung besonders in Niederdeutschland und in der Schweiz wirksam sich erwies, lehnt sich der als Maler und Kupferstecher ausgezeichnete Landsmann Bodmer's, Salomon Geßner (1730—87), mit seinem religiösen Idyll „der Tod Abel's“, an welchem, wie überhaupt an Geßner's völlig naturloser, aller Individualisirung ermangelnder Idyllik, die leicht und anmuthig fließende Prosa das Beste ist. Auch Johann Kaspar Lavater (1741—1801) zeigt sich, wo er als Poet auftritt, als Vasall Klopstock's. So nach der vaterländischen Seite hin in seinen „Schweizerliedern“, nach der religiösen in seinem ganz langweiligen Poem „Jesus Messias“, einer Spätfrucht der klopstock'schen Messiade, welche zu einer Zeit (1783) erschien, wo man von den Patriarchaden Nichts mehr wissen

wollte. Einen Dichter von ganz anderem Schlage hat Klopstock's patriotischer Freimuth geweckt in Christoph Daniel Friedrich Schubart (1739—91). Der war ein außerordentlich genialer Mensch, für Musik und Poesie gleich reich begabt, und hat es doch eigentlich nur zu Anläufen gebracht, mitunter jedoch zu großartigen, wie seine Rhapsodie „Ahasver" zeigt. Druck der Armuth und Leichtsinn verdarben ihm die frischesten Jahre, und bevor er sich zu consolidiren vermochte, brach ihm die Tyrannei eines deutschen Duodezdespoten Leben und Talent. Als er nach zehnjähriger, völlig willkürlicher Haft und Mißhandlung (1777—87) seinen Kerker auf dem Asberg verließ, war sein Geist so versumpft, daß ihn sein Verderber zum Hofpoeten geeignet fand. Seine Poesie culminirt in der berühmten Strafode „die Fürstengruft". Sein „Kaplied", einige seiner Liebeslieder und Elegien, wie seine naturfrischen Bauernlieder verrathen überall den Dichter, aber im Ganzen ist ihm das wesentliche Thun echter Poesie, „dem realen Stoff das ideale Gepräge aufzudrücken", nicht gelungen [1]). Heinrich Wilhelm von Gerstenberg (1737—1823) folgte in seinem „Gedicht eines Skalden", worin er die Götterwelt der Edda einführte, ebenfalls den Spuren Klopstock's. Wie aber Schubart durch seine drangvolle Freiheitslyrik sich zu den „Drängern und Stürmern" gesellt, so auch Gerstenberg durch seine Tragödie „Ugolino", welche die berühmte Episode aus Dante's Hölle behandelt und durch ihr maßloses Schwelgen im Grausenhaften Lessing's Opposition hervorrief. In F. A. J. M. von Sonnenberg (1779—1805) verdarb die Nachahmung Klopstock's ein großes Dichtertalent. Seine religiösen Epen „das Weltende" und „Donatoa" zeigen bei aller Extravaganz oft große Kraft und Fülle des Gemüths. Unter Wieland's Nachahmern in der ritterlichen Epopöe sind zu nennen Heinrich von Nicolay (1737 bis 1820, nicht zu verwechseln mit dem Aufklärer Nicolai), Johann Baptist Alxinger (1755—97, „Doolin", „Bliomberis") und Friedrich August Müller (1767—1807, „Richard Löwenherz", „Alonso", „Adalbert"). Die Komik der komischen Erzählungen Wieland's carikirte Aloys Blumauer (1755—98) in seiner „Travestirten Aeneide" bis zur Gemeinheit. Als Romandichter wurde Wieland nachgeahmt von dem redseligen August Gottlieb Meißner (1753—1807, „Skizzen", „Alcibiades", „Bianca Capello"), an dessen Romane sich J. A. Feßler (1756—1839) mit den seinigen anschloß [2]). Sonst zeigt sich die deutsche Romandichtung dieser Zeit als einen Ableger der englischen. Gellert hatte mit seinem „Leben der schwedischen Gräfin v. G." den sentimental didaktischen Familienroman Richardson's auf deutschen Boden verpflanzt und nach ihm ließ es sich Johann Timotheus Hermes (1738—1821) angelegen sein, diese Gattung zu pflegen. Sein in Briefen verfaßter, fünfbändiger Roman „Sophien's Reise von Memel nach Sachsen" schlägt die Richardson'sche Breite noch breiter, ist aber von bleibendem sittengeschichtlichem Werth. Da indessen auch Smollet und Sterne, wie Quevedo, Cervantes und Lesage, auf den deutschen Roman wirkten, so erklärt es sich leicht, wie J. K. A. Musäus (1735—87) schon 1760 in seinem „Grandison der Zweite" die überstiegene Empfindsamkeit verspotten konnte. Musäus suchte außerdem durch seine „Volksmärchen der Deutschen" (1782—86) die Romandichtung zum Volksmäßigen zurückzuführen, allein er wußte als Märchenerzähler

[1]) Vgl. Schubart's Charakter von seinem Sohne L. Schubart, 1798. Schubart's Leben in seinen Briefen, von D. F. Strauß, 2 Bde. 1849. Schubart's Journal „die deutsche Chronik" (1774 fg.), wie seine im Kerker aufgesetzte Selbstbiographie (2 Bde. 1792—93) liefern wichtige Beiträge zur Sitten- und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts. Schubart's sämmtl. Werke, 8 Bde. 1839 fg.

[2]) Weitaus das Bedeutendste von Feßler's zahlreichen Büchern ist seine Selbstbiographie („Dr. Feßler's Rückblicke auf seine siebzigjährige Pilgerschaft." 2. Aufl. 1851), ein sehr belehrender Beitrag zur Geschichte der Aufklärungsperiode.

den rechten Ton nicht zu treffen; seine Naivetät ist eine ganz künstliche und springt immer in aufklärerische Ironie über. Im picaresken Roman versuchte sich nicht ohne Glück A. F. L. von Knigge (1752—96, „Geschichte Peter Clausens"), Verfasser des widerwärtig egoistischen Buches „Ueber den Umgang mit Menschen". Pietismus und Mysticismus predigte in einer Reihe von Romanen J. H. Jung-Stilling (1740—1817), dessen Autobiographie „Heinrich Stilling's Jugend, Jünglingsjahre, Wanderschaft, häusliches Leben" (1777 fg.) übrigens merkwürdig ist als ein Vorläufer der modernen deutschen Dorfnovellistik. Die romanhaft geschriebene Selbstbiographie von Jung's Zeitgenossen K. Ph. Moritz (1757 bis 1793, „Anton Reiser") ist ein psychologisches Gemälde, welches großes Interesse erweckt. Einen tüchtigen Anlauf zum humoristischen Roman nahm J. K. Wezel (1747—1819) in seiner „Lebensgeschichte Knaut's des Weisen". Th. G. von Hippel (1741—96) suchte in seinen in Sterne's Manier gehaltenen Romanen („Lebensläufe in aufsteigender Linie", Kreuz- und Querzüge des Ritters A bis Z"), wie in seinen Abhandlungen „über die bürgerliche Verbesserung der Weiber" und „über die Ehe" die revolutionären Ideen, welche damals Wissenschaft und Leben bewegten, mit der schönen Literatur in Beziehung zu setzen, ohne hüben und drüben recht über den Dilettantismus hinauszukommen. Vielseitiger, tiefer und formschöner ist der Humor von M. A. von Thümmel (1738—1817). Seine Erstlingsproducte sind nachgeahmte, so das komische Epos in Prosa „Wilhelmine", welches an Zachariä, so die komische Erzählung „die Inoculation der Liebe", welche an Wieland erinnert. Aber eigenthümlich und bedeutend ist Thümmel in seinem humoristischen Reiseroman „Reisen in die mittäglichen Provinzen von Frankreich" (1791 fg. 10 Bändchen), welcher jedenfalls zu den Lieblingsschöpfungen des deutschen Humors gezählt werden muß. Ein vulkanisches Feuer der Sinnlichkeit brennt in Wilhelm Heinse's (1749—1803) Romanen („Ardinghello", „Hildegard von Hohenthal", „Laidion"), welche die Gegensätze von Natur und Kunst zu versöhnen, die antike Begeisterung für schöne Form mit dem leidenschaftlichen Pathos der Romantik zu vermählen suchen. Beachtenswerth ist der berühmteste dieser Romane, der Ardinghello, auch darum, weil er in einem dem Geist der Sturm- und Drangperiode unserer Literatur ganz gemäßen Versuch ausläuft, einen Staat zu gründen, wo Freiheit, Natur und Schönheit das Szepter führen. Hier taucht also schon der große Gedanke auf, welchem wir bei Schiller in bestimmterer Form begegnen werden, der Gedanke, an die Stelle der moralischen Erziehung des Menschen die ästhetische zu setzen. (Heinse's sämmtl. Werke, herausgegeb. v. Laube, 10 Bde. 1838 fg.)

Die Romanliteratur dieser Periode zeigt uns die immer größer werdende Bedeutung der Prosa für unser Schriftthum und nach dem Vorgang der Engländer und Franzosen Shaftesbury und Bolingbrocke, Voltaire und Rousseau, welche den Deutschen bewiesen, wie einflußreich man den prosaischen Styl zu handhaben vermöge, stoßen wir jetzt in Deutschland auf eine Anzahl von Prosaikern, welche alle darauf ausgingen, die Ergebnisse wissenschaftlicher Forschung in's Leben einzuführen und nicht nur dem Geiste, sondern auch dem Gefühle näher zu bringen. Sie wirkten theils didaktisch im Sinne der Aufklärer, wie J. G. Zimmermann (1728—95, „Ueber die Einsamkeit", „Vom Nationalstolz"), H. K. Hirzel (geb. 1725, „Das Bild eines wahren Patrioten" u. A. m.), Thomas Abbt (1738—66, „Vom Tod für's Vaterland", „Vom Verdienste"), H. P. Sturz (1736—79, „Briefe eines Reisenden"), J. J. Spalding (1714—1804, „Ueber die Bestimmung des Menschen") und Chr. Garve (1742—98, „Ueber Gesellschaft und Einsamkeit", „Grundsätze der Moral und Politik" u. A. m.); theils publizistisch, geschichtsphilosophisch und historisch im Geiste des 18. Jahrhunderts, wie F. K. von Moser (1723—98, „Politische

Wahrheiten") und Justus Möser (1720—98, „Osnabrückische Geschichten", „Patriotische Phantasieen"), dem sein Ehrenname Advocatus patriae wohl gebührt, J. Iselin (1728—82, „Philosophische Träume eines Menschenfreundes", „Ueber die Geschichte der Menschheit"), A. L. von Schlözer (1735—1809, „Staatsanzeigen", „Allg. nordische Geschichte", „Weltgeschichte im Auszuge und Zusammenhange" [1]) und L. T. von Spittler (1752—1810, „Gesch. d. christl. Kirche", „Gesch. Württembergs", „Gesch. Hannovers", „Entwurf der Gesch. d. europ. Staaten" u. A.); theils endlich kunstphilosophisch, wie J. G. Sulzer (1720—79, „Allgemeine Theorie der schönen Künste" 4 Bde.). Mit weit größerer Genialität erfaßte jedoch das Studium der Kunst Johann Joachim Winkelmann (geb. 1717 zu Stendal, ermordet 1768 zu Triest), dessen berühmte „Geschichte der Kunst des Alterthums" (1764) eine neue Epoche des Kunststudiums begründete und dessen ästhetische Wirksamkeit die Poesie Göthe's wesentlich gefördert hat [2]).

Indem wir jetzt weiter gehen und in die sogenannte „kraftgenialische" oder „Sturm- und Drangperiode" unserer Literatur eintreten, bitte ich, in's Gedächtniß zurückzurufen, was ich oben über den revolutionären Geist der deutschen literarischen Bewegung des 18. Jahrhunderts, besonders in dessen zweiter Hälfte, gesagt habe. Daß schon Klopstock, Wieland und Lessing von diesem Geist angehaucht, daß Schubart, Gerstenberg und Heinse von ihm durchdrungen waren, ist gewiß, aber recht frei und frank trat er erst in einer jüngeren Poeten-Generation hervor, welcher einerseits Rousseau das Naturevangelium, andererseits Shakspeare das Kunstevangelium verkündet hatte. Während die kritische Philosophie Kant's auf die gesammte geistige Entwickelung Deutschlands ihre stillen, aber tief einschneidenden Wirkungen allmälig zu äußern begann, ergingen sich die Stürmer und Dränger in tumultuarischer Umwälzungslust, die sich gegen die literarische und soziale Verstockung und Verknöcherung richtete und allem Philisterhaften, auch dem Philisterhaften der Aufklärung, Fehde bot. Seltsamer Weise treten uns in der ersten Reihe der Stürmer und Dränger zwei christliche Theologen entgegen, Johann Georg Hamann (1730—88, Gesammelte Schriften, 8 Bde. 1821—42) und Lavater (s. o.). Beide sind so spezifisch christlich, daß der Erstere ausdrücklich bemerkt, „der Christ allein sei ein Mensch", während es dem Letzteren unbegreiflich war, „wie ein Mensch leben und athmen könne, ohne zugleich ein Christ zu sein", wofür ihm den Gegenbeweis, ein rechtes argumentum ad hominem, sein Freund Göthe hätte liefern können. Beide spielten mutatis mutandis im 18. Jahrhundert die Rolle, welche im 17. die Spener und Francke gespielt hatten. Hamann, im Leben ein unverschämter und undankbarer Schmarotzer und zuletzt in dem mystischen Kreise der Fürstin Gallitzin zu Münster verschollen, war im Besitz einer stupenden, aber höchst confusen Belesenheit und Gelehrsamkeit. In einem dunkeln, sibyllinisch fahrigen Styl, welchen er selber den Heuschreckenstyl nannte, hat dieser „Magus aus Norden", wie seine Verehrer ihn hießen, eine Unzahl von Pamphleten über allerhand Gegenstände der Religion, Moral, Philosophie und Literatur geschrieben. Durch alle diese Tractätchen geht unter höchst abenteuerlichen Verrenkungen und Seitensprüngen der Diction der kraftgenialische Grund-

---

[1]) Vgl. Schlözer, ein Beitrag z. Literaturgesch. d. 18. Jahrh. von A. Bock, 1844.

[2]) „Winkelmann hatte, seitdem er die Alten genauer zu studiren begann, sein ganzes Augenmerk auf dasjenige gerichtet, was auf Kunst und Künstler mehr oder weniger bezüglich ist; er hatte selbst hierin lange nicht Alles erschöpft, wozu ein weit gemächlicheres Sammeln und Prüfen nöthig war; aber er hatte Etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Gilde gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es sich nicht aus, sondern an ihnen lernen läßt — ihren Geist. Mit diesem Geiste schrieb er Alles, vornehmlich die Geschichte der Kunst." Göthe in seiner Charakteristik Winkelmanns.

gedanke, daß „der Aufschwung deutscher Bildung und Literatur gehemmt würde durch einen greisenhaften Geist der Ueberlebung, durch veraltete Schulsatzungen, durch Kleingeisterei und pedantische Gelehrsamkeit, welche ohne Geist, Charakter und Inspiration sei.“ Gegen dieses Uebel empfiehlt er dann die Rückkehr zur Natur, zum Kindesalter der Völker, vor Allem aber zur Einfalt des kindlichen Glaubens, aus welcher eine neue Einheit des Bewußtseins, eine neue Poesie, eine neue Gesellschaft hervorgehen würde. Man sieht, daß Hamann, seine Bibelgläubigkeit abgerechnet, viele Berührungspunkte mit Rousseau gemein hat. Lavater, obgleich eine mildere und edlere Natur als Hamann, ist im Grunde nicht toleranter als dieser. Hillebrand charakterisirt seine Schriftstellerei und sein ganzes Wesen und Wirken treffend mit den wenigen Worten: „Er machte die subjective Anmaßung eines rein individuellen Christenthums zum herrschenden Mittelpunkte der Lebens- und Weltauffassung, und wollte das sittliche Heil wie die Wohlfahrt des Menschen lediglich und ausschließlich hiernach bestimmt haben.“ Lavater übte als Apostel eines nach eigenem Geschmack zurechtgemachten Christenthums, wie als Prophet und Propagandist der Physiognomie („Physiognomische Fragmente“, 1775—78) auf seine Zeit unstreitig einen bedeutenden Einfluß, allein tiefer blickenden Geistern war sein in baumwollene Liebesphrasen eingewickelter Grundsatz: „Entweder Christ oder Atheist!“, seine zudringliche Proselytenmacherei, seine physiognomische Orakelei bald sehr widerwärtig. Wie sie ihn taxirten, zeigt das bekannte Xenion, womit ihn Göthe und Schiller bedachten [1]). Einen unerbittlichen Gegner fand Lavater und überhaupt jede kraftgenialische Extravaganz in dem witzigen Georg Christoph Lichtenberg (1742—99), der sein Auge durch wiederholte Reisen nach England für die Misère des deutschen Lebens geschärft hatte. Lavater's theologische Phantasterei deckte er in seinem „Timorus“, wie dessen physiognomische in seiner Schrift „über die Physiognomik wider die Physiognomen“ geistvoll und satirisch auf. Seine „Briefe über das englische Theater“ und seine „Erklärungen der Hogarth'schen Gemälde“, seine zahlreichen polemischen Aufsätze sind voll von bedeutsamen kritischen und ästhetischen Winken. Zu bedauern haben wir, daß seine Absicht, einen komischen Roman zu schreiben, mit der er sich lange trug, nicht zur Ausführung gekommen (Vermischte Schriften, 9 Bde. 1800—5). Lichtenberg's Freund, mit welchem er sich (1780) zur Herausgabe des Magazins der Wissenschaften und Literatur vereinigte, Georg Forster (1754—94), ist einer der merkwürdigsten Charaktere in unserer Literatur. Wie sonst kein Deutscher, erfaßte er die Bedeutung der französischen Revolution, deren Schrecken ihn keinen Augenblick hinsichtlich ihrer Nothwendigkeit und Heilsamkeit zu beirren vermochten. Er war ein Mann aus einem Guß, ein politisches Genie, dem nur die Bühne fehlte, um eine glänzende und wohlthätige Rolle zu spielen. Sein Styl ist eine classische Prosa. Sein bedeutendstes Werk sind seine „Ansichten vom Niederrhein“ (1791—94), in welchen seine geist- und gemüthvolle Auffassung von Kunst und Literatur, Politik und Leben am umfassendsten sich darlegt. Seine „Beschreibung einer Reise um die Welt“, welche er mit seinem Vater 1772 auf Cook's Schiffe unternommen, beurkundet ebenfalls überall den scharfen Beobachter von Natur- und Völkerleben [2]).

Hamanns Schüler, Johann Gottfried Herder (geb. am 25. August 1744 zu Morungen in Ostpreußen, gestorben als Generalsuperintendent und Oberhof-

---

[1]) Schade, daß die Natur nur einen Menschen aus dir schuf,
Denn zum würdigen Mann war und zum Schelmen der Stoff.

[2]) Vgl. G. Forster's Briefwechsel. nebst Nachrichten von seinem Leben, 2 Bde. 1829. Ferner die Charakteristik Forster's, womit Gervinus die Gesammtausgabe der Schriften desselben (9 Bde. 1842) eingeleitet hat.

prediger am 18. Dezember 1803 zu Weimar [1]) bildete vermöge der literarischen Kritik, womit er seine Laufbahn begann, eine wesentliche Ergänzung zu Lessing, indem er, wo dieser dialektisch überzeugte, durch Anregung der Phantasie und des Gemüths überredete. Der barsche, Vorurtheile und schiefe Ansichten im Sturmschritt niederwerfende Ton seiner ersten Schriften („Fragmente zur deutschen Literatur" 1767, „Kritische Wälder" 1768) stellt ihn zu den Stürmern und Drängern. Diese Jugendwerke sind voll genial rücksichtsloser Polemik, aber in seinen reiferen Jahren klärte sich der tobende Most zu mildkräftigem Wein, dem sich freilich in den Werken seines Alters eine gute Portion theologischer Essigsäure beimischt, eine Säure, die sich in seiner Fehde mit Kant („Metakritik" 1799, „Kalligone" 1800), welchem er auf dem philosophischen Felde keineswegs gewachsen war, besonders unangenehm fühlbar macht, während in der „Adrastea" (1801) sein ästhetisch kritischer Blick so geschwächt erscheint, daß er die Didaktik über alle andern Gattungen der Poesie stellt. Auch eine andere Altersschrift, die „Briefe zur Beförderung der Humanität" enthalten so wunderliche und ungerechte kritische Schrullen, daß Göthe über diese „unglaubliche Duldung des Mittelmäßigen, diese rednerische Vermischung des Guten und Unbedeutenden" klagte und Schiller, dem der von Herder zuletzt angenommene „Ton eines vornehmen katholischen Prälaten" überhaupt nicht gefiel, über „die Kälte desselben für das Gute, über die sonderbare Art von Toleranz gegen das Elende, über die Verehrung gegen das Vermoderte und Abgestorbene und die Kälte gegen das Lebendige" entrüstet sich ausließ. Doch verweilen wir nicht länger bei diesen Altersschwächen eines großen Mannes, dessen Größe aber durchaus nicht etwa in seinen eigenen Dichtungen zu suchen ist. Herder war unverhältnißmäßig noch weniger ein Dichter als Lessing es war. Seine lyrischen, in 9 Bücher eingetheilten Gedichte bewegen sich vorwiegend in den Kreisen der Allegorie und Didaxis; einige seiner Lieder jedoch, besonders solche, welche die leisen und schwermüthigen Klagen der gedrückten Jugend des Dichters nachhallen, bergen hinter schlichten Worten ein warmes Gefühl. Am populärsten sind seine „Legenden" und „Paramythien" geworden, ohne daß sie höheren poetischen Ansprüchen genügten. Als ganz verfehlt müssen seine dramatischen Dichtungen (Admetus Haus, Ariadne-Libera, der entfesselte Prometheus, Aeon und Aeonis, Philoktet, Brutus) bezeichnet werden. Es herrscht in denselben, auch abgesehen von ihren dramatischen Mängeln, ein zurückschreckender allegorisch-didaktischer Frost. So gering aber Herders poetische Zeugungskraft ist, so groß und wohlthuend ist seine poetische Empfänglichkeit. Ueberall und in Allem suchte er Poesie und wußte sie zu finden. Er ist es, welcher der deutschen Literatur ihre weltliterarische Tendenz gab und die unserer Classik zu Grunde liegende kosmopolitische Idee mit den concreten dichterischen Anschauungen aller Völker vermittelte und in Wechselwirkung brachte. In den Tagen seiner Kraft war sein Verständniß der Poesie ein wahrhaft universelles [2]). Nachdem er in den „Kritischen Wäldern" Homer in das rechte Licht gestellt, wie vor

[1]) Vgl. Erinnerungen a. d. Leben J. G. Herder's v. Karoline Herder, 1820. Herder's Lebensbild von dessen Sohne, 1846. Herder's sämmtl. Werke, 60 Bde. 1826 fg. Herder's ausgewählte Werke in Einem Bande, 1844.

[2]) „Herder saß nicht wie ein literarischer Großinquisitor zu Gericht über die verschiedenen Nationen und verdammte oder absolvirte sie nach dem Grade ihres Glaubens. Nein, Herder betrachtete die ganze Menschheit als eine große Harfe in der Hand des großen Meisters, jedes Volk dünkte ihm eine besonders gestimmte Saite dieser Riesenharfe und er begriff die Universalharmonie ihrer verschiedenen Klänge." Heine.

Herder war übrigens trotz seiner kosmopolitischen Tendenz ein warmer Patriot. Viele seiner Gedichte beklagen Deutschlands politische Nullität und er hat manches strafende Wort an seine Landsleute gerichtet. Z. B. „Unser Grundfehler ist die gleichgültige Gutmüthigkeit, d. h. die duldsam träge Eselei. Wir zeichnen an, womit sich andere Nationen beschäftigen, raisonniren auch für und wider und damit genug." — „Wir bleiben, die wir waren; wenn

ihm Keiner, eröffnete er in den gemeinschaftlich mit Göthe herausgegebenen „Blättern für deutsche Art und Kunst“ (1773) seinen Zeitgenossen den Blick in die Welt Shakspeare's und Ossians und wies so die nach „Naturunmittelbarkeit und genialer Originalität Dürstenden an die rechte Quelle. Dann grub er in seinen „Stimmen der Völker in Liedern“ (1778) die Schatzkammer der Volkspoesie aller europäischen Nationen auf, indem er die poetischen Naturlaute derselben mit unnachahmlich feinem Gefühl und Takt reproducirte, und leistete dadurch der echten Dichtung gegenüber der gelehrten und erkünstelten einen unermeßlichen Dienst. Durch seine „Blumenlese aus morgenländischen Dichtungen“ erweiterte er den poetischen Horizont und durch seine treffliche Schrift „Vom Geiste der hebräischen Poesie“ (1782) orientirte er seine Landsleute in den Regionen biblisch-orientalischer Phantasie, auch hier stets auf die naturwahren, primitiven Elemente der Kultur und Literatur verweisend und dieselben der deutschen zuführend. Von Zeit zu Zeit immer wieder mit neuer Liebe zu Griechenland zurückkehrend, stellte er seinen Volksliedern seine „Griechische Anthologie“ zur Seite und beschloß endlich, nachdem er aus Indien die „Sakuntala“ (1791) eingeführt, diese Seite seiner schriftstellerischen Thätigkeit würdig durch seine Germanisirung der spanischen Romanzen vom „Cid“ (1801), dieses Kleinods der Romantik. Wenn Herder durch diese Leistungen auf dem dichterischen Gebiete seine Zeitgenossen revolutionär anregte und stimmte, so that er es ebenso kräftig auf dem theologischen und historischen. Sein Buch „Die älteste Urkunde des Menschengeschlechtes“ (1774) gab zuerst der Bibel ihre richtige Stellung im Kreise der menschlichen Geistesproducte, indem die Berechtigung und der Werth der biblischen Schriften basirt wurde auf ihre Eigenschaft als Ausfluß der orientalisch-hebräisch-nationalen Weltanschauung, ein Vorschritt, dessen Wirkungen sich bald fühlbar machten trotz des Geschreies der orthodoxen Zeloten. Auf der Höhe seines Wollens und Könnens erscheint Herder in seiner berühmten geschichtsphilosophischen Schrift „Ideen zur Geschichte der Menschheit“ (4 Thle. 1784 fg.), welche aus dem Grundgedanken von Herders ganzem Wesen und Wirken hervorwächst, daß das Göttliche in unserem Geschlecht die Bildung zur Humanität und daß das Menschengeschlecht einer unendlichen Vervollkommnung fähig sei. Dieses von einem brennenden Eifer für das Heil der Menschheit dictirte Werk sichert, ungeachtet mancher historischer Mängel, seinem Verfasser für immer den Ruhm, ein Priester und Apostel der Humanität zu sein. Es rechtfertigt Herders edles Selbstbewußtsein, daß, wie er sagt, der Mensch, welcher die Sache des Menschengeschlechtes als seine eigene betrachte, an der Götter Geschäft, am Verhängnisse Theil habe, und nicht minder Jean Pauls begeisterten Ausruf: „War Herder kein Dichter, so war er doch ein Gedicht, ein indisch-griechisches Epos, von irgend einem reinsten Gott gedichtet!“

Lessing vermittelt, Herder bildet den Uebergang an den bis dahin zu Tag getretenen kritischen Bestrebungen zur productiven Originalität und Genialität, die sich zunächst in zwei Dichtergruppen, einer norddeutschen und einer süddeutschen, ankündigte, um dann in Göthe und Schiller ihre Erfüllung zu finden. Die letztere dieser Dichtergruppen fand sich in den Rhein- und Maingegenden, die erstere in Göttingen und dessen Nachbarschaft zusammen. Auf der genannten Universität bildete sich ein Kreis von jungen Männern, welche, in ihrem poetischen Streben vom klopstock'schen Teutonismus ausgehend, diesem Streben auch eine soziale Form und Geltung zu verschaffen suchten. Sie stifteten daher den „Göttinger Dichterbund“, auch „Hainbund“ genannt, wobei die Formen eines willkürlich statuirten Bardenthums maßgebend waren[1]). Am 12. September

man uns verlacht und auslacht, ja, wenn man uns verspottet und verachtet, danken wir unterthänig und lachen mit.“

[1]) Vgl. Der Göttinger Dichterbund, von R. Prutz, 1841.

1772 ward im Zwielicht unter einer deutschen Eiche das Bundesgelübde, welches auf „Religion, Tugend, Empfindung und unschuldigen Witz“ lautete, feierlich beschworen. Zum Meister und Patron des Bundes ward Klopstock erkoren und dessen Geburtstag wie ein Fest begangen, wobei dem „Sittenverderber“ Wieland ein Pereat gebracht und dessen Schriften verbrannt wurden. In festgeregelten Zusammenkünften wurden die gefertigten Gedichte vorgelesen und die gut befundenen in das „Bundesbuch“ eingetragen. Nach außen hin bildete der zuerst von Boie (1744—1806) und dem Lyriker und Operndichter Gotter (1746—97), welcher übrigens dem Bunde sonst fernstand, dann von Bürger und dem Epistolographen Göckingk (1748—28), später von Andern redigirte „Musenalmanach“ [1]) das Organ des Bundes, dessen Mitglieder in kraftgenialischer Begeisterung für Religion, Vaterland und Tugend sich ergingen, Klopstock als den Messias der Poesie anbeteten, in urteutonischem Thatendrang gegen allen „welschen Voltairismus“, gegen die Tyrannei der Fürsten wie der „Regulbücher“ anstürmten und hauptsächlich durch eine Freundschaftsschwärmerei zusammengehalten wurden, die sich darin gefiel, sich gegenseitig mit Bardennamen (Teuthard, Minneholb u. dgl. m.) anzureden, dabei aber unausgesetzt in thränenselig empfindsamer Rührung schwamm, deren überspannte Aeußerungen oft geradezu ins Läppische oder Komische fielen [2]). Die Seele des Bundes war Voß und nebst ihm waren wirkliche Mitglieder desselben Hölty, Miller, Cramer, Hahn und die beiden Stolberge. In näherer oder entfernterer Beziehung zu dem Bund standen Leisewitz, Gerstenberg, Claudius und Bürger. Johann Heinrich Voß (geb. am 20. Febr. 1751 zu Sommersdorf in Mecklenburg, gest. im März 1826 zu Heidelberg [3]) arbeitete sich aus den Ueberschwänglichkeiten des Göttinger Dichterbundes zu einer der markigsten, männlichsten Gestalten unserer Literaturgeschichte heraus. Seine Gegner haben ihn einen „niedersächsischen Bauer“ gescholten und auch seine Freunde können diese Bezeichnung insofern gelten lassen, als in Voß das kernhafte Wesen des niedersächsischen Volksstamms sich ausprägt. Der Grundzug desselben, die klare und bewußte Verständigkeit, half ihm über die Nebelei und Phantasterei der Göttinger Bündler bald hinweg und, wie wenige seiner Zeitgenossen, ist er den Rechten der Vernunft und Freiheit sein Leben lang unerschütterlich zugethan geblieben, oft mit dem derbstolzen Selbstgefühl eines aus dem Volke Hervorgegangenen junkerliche Anmaßungen zurückweisend [4]). Die Eigenthümlichkeit seines Naturells zeigte sich erst, als er sich an den Alten geschult hatte, und auf den Früch-

---

[1]) Ueber die Bibliographie der Musenalmanache, welche im 18. und 19. Jahrhundert in der deutschen Literatur keine unbedeutende Rolle spielten, vgl. K. Gödeke: Elf Bücher deutscher Dichtung, I, 727.

[2]) Man lese z. B. nur den Brief von Voß, in welchem er über den Abschied der Stolberge berichtet. „Einigen sah man geheime Thränen des Herzens an — des jüngsten Grafen Gesicht war fürchterlich — die schrecklichen drei Stunden, die wir noch in der Nacht beisammen waren, wer kann die beschreiben? Die Thränen blieben nach und nach aus. Jetzt schlug es 3 Uhr. Nun wollten wir den Schmerz nicht länger verhalten und suchten uns wehmüthiger zu machen“ (sic!) u. s. w.

[3]) Vgl. Voß: Abriß meines Lebens, 1818. Briefe, herausg. von A. Voß, 1829—33.

[4]) Stand und Würde.

Der adelige Rath.

Mein Vater war ein Reichsbaron
Und Ihrer war, ich meine . . . :

Der bürgerliche Rath.

So niedrig, daß, mein Herr Baron,
Ich glaube, wären Sie sein Sohn,
Sie hüteten die Schweine.

ten seiner Beschäftigung mit diesen beruht seine nationalliterarische Bedeutung. Er gab den Deutschen einen deutschen Homer (1781 fg.) und „schloß damit der Bildung seines Volkes den edlen großen Inhalt des Alterthums plötzlich wie durch Zauber auf.“ Der Verdeutschung des Homer ließ er die des Virgil, Tibull, Horaz und Aristophanes folgen und die deutsche Uebersetzungskunst kann auf ihrem heutigen Standpunkt wohl Manches an seiner Manier auszusetzen haben, darf ihm aber seinen Lorbeer als Uebersetzungsmeister nicht anzutasten wagen. Daß ein Mann, der sich so in die Alten hineingelebt, wie Voß, ein abgesagter Feind aller Romantik sein mußte, versteht sich von selbst, und nicht minder, daß die christlich-germanischen Romantiker dem wackern „eutinischen Leuen“, wie die Göthe-Schiller'schen Xenien ihn nannten, welcher mit starker Tatze rücksichtslos in ihren mittelalterlichen Kram hineinschlug, spinnefeind waren und in blindem Hasse sogar seine Verdienste um Sprache und Rhythmik („Zeitmessung der deutschen Sprache“ 1825) nicht gelten lassen wollen. Als Dichter geht ihm Selbstständigkeit ab. Seine Lieder verfallen oft ins Triviale und haben von der Poesie meist nur Vers und Reim, während er in seinen Oden manchmal geradezu als ein Zerrbild von Klopstock erscheint. Doch hat er in einer Gattung Bleibendes geleistet, in der Idyllik, welche er zuerst aus der Geßner'schen Unnatur auf den Boden des wirklichen Natur- und Dorflebens hinüberführte, das er bis in die kleinsten Züge hinein mit niederländischer Treue und einfachem, begnüglichem, sittlichernstem Sinne malt. Das berühmteste seiner Idyllien ist die „Luise“, ein ländliches Gedicht in 3 Gesängen (1795), eines der gelesensten Werke unserer Literatur; aber das kleine Gemälde „der siebzigste Geburtstag“ ist das beste von allen, überhaupt das Beste, was Voß gedichtet. Den Gegensatz zu dem starkknochigen Voß bildet der sanfte elegische Ludwig Hölty (1748—76), dem das aufgereckte Bardenthum übel zu Gesicht stand, der aber mit seiner melancholischen Naturfreude einen anmuthigen lyrischen Ton anschlug, welcher später von Tiedge, Salis und Matthisson aufgenommen und fortgeführt wurde. Viele seiner Lieder („Wer wollte sich mit Grillen plagen“? „Rosen auf den Weg gestreut“ u. a. m.) sind in den Mund des Volkes übergegangen. Nicht nur höltysch sanft und gefühlvoll, sondern durchaus weinerlich äußerte sich der kraftgenialische Gemüthsdrang in den Gedichten und Romanen Johann Martin Miller's (1750—1814), insbesondere in seiner vielberufenen und verrufenen Klostergeschichte „Siegwart“ (1776), in dessen klebrig-zähem Thränenbrei alle Ingredienzien der Empfindsamkeit, der Tugend- und Freundschaftsschwärmerei jener Zeit zusammengeflossen sind. J. F. Hahn (st. 1779) und K. F. Cramer (st. 1807), der Biograph Klopstocks, haben nur Weniges und Nichts von Belang gedichtet. Auch Christian Graf zu Stolberg (1748—1821) war ein ganz unbedeutender Mensch und Poet, dem nur für kurze Zeit der kraftgenialische Jugendenthusiasmus in das leere Hirn gestiegen, so daß er etwelchen teutonischen und andern Bombast von sich gab. Mehr und wirklich sehr viel Lärm hat sein jüngerer Bruder Friedrich Leopold Graf zu Stolberg (1750—1819) in der Welt gemacht, obgleich er jetzt sammt seinen Gedichten und Dramen, Dithyramben, Oden, Balladen, Satiren, Uebersetzungen, Reisebeschreibungen, historisch-asketischen Schriften gründlich verschollen und vergessen ist. Stolberg war der wüthendste Bardenliederbrüller im Göttinger Bunde und viele seiner Tyrannenmordoden gränzen ganz nahe an Verrücktheit [1]). Einen Göthe konnte das dithy-

---

[1]) In dem gegen den Sachsenbesieger Karl gerichteten „Freiheitsgesang“ z. B. heißt es:

Der Tyrannen Rosse Blut,
Der Tyrannen Knechte Blut,
Der Tyrannen Blut,

rambische Freiheitsgebaren der Stolberge indessen nicht täuschen und er sah im Hintergrunde desselben „ihre Ahnenreihe sich in mancherlei Weise hin- und herbewegen." Das angestammte Junkerthum trat dann auch bei beiden Brüdern bald genug hinter der klopstock-bardisch-revolutionären Maske deutlich hervor, am anmaßlichsten bei Friedrich Stolberg, welcher, ohne es mit seinem nicht zu bezweifelnden Talent irgendwie zu einer bedeutenden Leistung gebracht zu haben, von einem Extrem ins andere fiel. Nachdem er durch seine Bardendichtung die innere Hohlheit des klopstock'schen Teutonismus und Liberalismus so deutlich wie Keiner aufgezeigt, ging er mit Geräusch ins Lager der politischen Reactionäre und religiösen Obscuranten über, worauf ihn Voß mit seiner Schrift: „Wie ward Fritz Stolberg ein Unfreier?" moralisch und literarisch todtschlug. Auch Matthias Claudius (1740—1815), genannt Asmus oder der Wandsbecker Bote, stimmte mitunter den Bardenton an, wandte sich aber doch mit mehr Vorliebe zu einfacheren Formen, wie sie seinem kindlichen Behagen an idyllischer Häuslichkeit entsprachen. Mehrere seiner herzlichen Lieder sind Gemeingut der Nation geworden („Der Mond ist aufgegangen" — „Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher"). Auch ein Epigramm gelang ihm dann und wann sehr gut[1]). Seine zahlreichen prosaischen Aufsätze über verschiedene Gegenstände der Literatur und des Lebens sind in barockem Styl geschrieben und verrathen trotz ihrem erzwungenen Humor den Standpunkt des Philisters, der vor den Stürmen der Zeit zuletzt Zuflucht im Pietismus suchte. (Sämmtl. Werke des Wandsbecker Boten, 8 Bde. 1844). Gottfried August Bürger (geb. am 1. Jan. 1747 zu Molmerswende bei Harzgerode, gest. am 8. Juni 1794 zu Göttingen[2]), dessen unglückliche Lebensverhältnisse alle Nachtseiten eines deutschen Dichterlebens aufzeigen, ist weitaus das bedeutendste Talent des Göttingischen Dichterkreises. Bürger hat in seinem ganzen Wesen die größte Wahlverwandtschaft mit Schubart, auch darin diesem gleich, daß er seinen Dichtungen die höhere Weihe der Kunst nicht zu geben vermochte. Durch sein Dichten geht ein volksmäßiger, frisch lyrischer Grundton, mit welchem das anempfundene und angelernte teutonische Bardenthum nicht stimmen wollte, weßhalb wir auch bei Bürger dasselbe nicht treffen. Aber es waltet in ihm ein Freiheitsdrang, der an Wahrheit und intensiver Kraft die Freiheitsstürmerei der Hainbündler weit hinter sich läßt, und Bürgers in eine einzige Strophe gefaßter „Mannestrotz"[3]) wiegt hunderte hohlbrüstiger Barden-

---

Der Tyrannen Blut,
Der Tyrannen Blut,
Färbte deine blauen Wellen.

Hatte da Göthe's Mutter nicht Recht, wenn sie bei einem Besuche der Stolberge in ihrem Hause spöttisch meinte, diesen Gästen könne man nur Tyrannenblut zum Tranke vorsetzen?

[1]) Voltaire und Shakspeare? — Der Eine
Ist, was der Andere scheint.
Meister Arouet sagt: Ich weine!
Und Shakspeare weint.

[2]) Vgl. Döring, Bürger's Leben 1826. Pröhle, G. A. Bürger, Sein Leben und seine Dichtungen, 1856. Bürger's sämmtl. Werke, 8 Bde. 1829—33. Ich merke an, daß Bürger auch das bekannte Lügenbuch „Münchhausen's Abenteuer zu Land und zu Wasser" (1787) verfaßt hat.

[3]) So lang ein edler Biedermann
Mit einem Glied sein Brot verdienen kann,
So lange schäm' er sich, nach Gnadenbrot zu lungern!
Doch thut ihm endlich keins mehr gut,
So hab' er Stolz genug und Muth,
Sich aus der Welt hinaus zu hungern.

lieder auf. Sein wesentlichstes poetisches Verdienst, seine nachhaltigste Wirksamkeit entspringt aus der Wiederaufnahme der lange verstummt gewesenen Balladendichtung, wobei ihn Percy's Sammlung englischer Volksballaden auf die rechte Spur brachte. Er wählte seine Stoffe mit glücklichem Takt und behandelte sie mit dramatischer Lebendigkeit, malerischer Anschaulichkeit und sprachlicher Virtuosität. „Lenore" (1773), das „Lied vom braven Mann" und „die wilde Jagd" sind seine Meisterstücke.

Die rhein- und mainländische Dichtergruppe trat nicht, wie die Göttinger, zu einem geschlossenen Bunde zusammen, sondern bewegte sich in den Formen einer freien Genossenschaft von Gleichstrebenden. Straßburg, wo die jungen Genies sich um den 1770—71 dort weilenden Herder sammelten, Frankfurt und Gießen waren die örtlichen Mittelpunkte der rhein- und mainländischen Literaturbewegung, ihr journalistisches Organ die von Göthe's nachmaligem Schwager, J. G. Schlosser, 1772 gegründeten „Frankfurter gelehrte Anzeigen". Die verständige Mentor-Rolle, welche unter den Göttingern Boie und Göckingk gespielt, übernahmen hier Schlosser und in einflußreichster Weise Heinrich Merk (1741—91), dessen Name in keiner deutschen Literaturgeschichte fehlen darf, weil seine Kritik auf die ganze Periode, insbesondere aber auf die geistige Entwicklung seines Freundes Göthe höchst wohlthätig gewirkt und dessen (von Wagner 1835—38 herausgegebener) Briefwechsel große literarhistorische Bedeutung hat[1]). Und der Verstand eines Merk war sehr am Platz inmitten dieses Sturms und Drangs. Denn die rhein- und mainländische Dichtergeneration, zu welcher Lenz, Klinger, Wagner, Hahn, Müller und Göthe gehörten, zog sich in titanischem Wollen viel weitere Kreise für ihre poetische Wirksamkeit als die Göttinger, was schon daraus erhellt, daß unter den rheinischen Stürmern der Faustmythus ein Lieblingsstoff war. Einen bedeutsamen Gegensatz zu den Göttingern bilden sie dadurch, daß sie, während jene vorwiegend die Lyrik cultivirten, ihrerseits dem Drama sich zuwandten, denn „im Sturmschritte der Handlung, mit der Wucht des dramatischen Pathos wollte die kecke Musenjüngerschaft den Ungestüm ihrer Gefühle und Ueberzeugungen der Macht des Ueberlieferten entgegenwerfen." Göthe, der die hervorragendsten seiner Genossen im 14. Buch von „Wahrheit und Dichtung" schildert, hat in seiner späteren ruhigen Weise die Tendenzen der kraftgenialischen Rheinländer, unter welchen „die Verehrung Shakspeare's bis zur Anbetung ging", bündig und treffend charakterisirt[2]). In ihrem ganzen Titanismus repräsentirte diese Tendenzen Friedrich Maximilian Klinger (geb. am 18. Febr. 1752 oder 1753 zu Frankfurt a. M., gest. als russischer Generallieutenaunt am 25. Febr. 1831 zu Petersburg[3]), eine reichbegabte Natur, zart fühlenden Gemüths, durch herbe Jugendschicksale und bittere Erfahrungen zu einem stoischen Charakter verfestigt, sogar mitten in dem russischen Despotismus, wohin das Schicksal ihn geworfen, nie seine männliche Würde gefährdend. Eines der Erstlingswerke Klingers, das Schauspiel „Sturm und Drang" (1774?) hat dieser ganzen literarischen Epoche

---

[1]) Vgl. H. Merk, ein Denkmal, von A. Stahr, 1840.

[2]) „Die Epoche, sagt Göthe, in der wir lebten, kann man die fordernde nennen, denn man machte an sich und Andere Forderungen auf das, was noch kein Mensch geleistet hatte. Es war nämlich vorzüglichen, denkenden und fühlenden Geistern ein Licht aufgegangen, daß die unmittelbare originelle Ansicht der Natur und ein darauf gegründetes Handeln das Beste sei, was der Mensch sich wünschen könne . . . . Der Freiheits- und Naturgeist raunte Jedem sehr schmeichlerisch in die Ohren, man habe ohne viel äußere Hülfsmittel Stoff und Gehalt genug in sich selbst und Alles komme nur darauf an, daß man ihn gehörig entfalte." Eine einläßliche Schilderung der Sturm- und Drangperiode gab ich meinem Buch „Schiller und seine Zeit", B. I, Kap. 4.

[3]) Vgl. F. M. Klinger's Lebensskizze, welche der Ausgabe seiner sämmtl. Werke, 12 Bde. 1842, Bd. 12. S. 261 fg. beigegeben ist.

den Namen gegeben und ist so recht ein Typus der Kraftgenialität, welche in dem Stücke besonders die Figur des Wild repräsentirt, während ihm die Figur des Blasius als Repräsentant der ernüchterten Reflexion gegenübersteht [1]). In diesen beiden Charakteren tritt also schon beim Beginn von Klinger's poetischer Laufbahn sein zweiseitiges Wesen hervor: der titanische Trotz und Uebermuth, welcher alle Fesseln, auch die Rosenketten des Maßes und der Schönheit sprengt, und daneben eine still resignirte Ueberzeugung von dem Unwerth aller Menschen und Dinge, deren Aeußerungen an Blasirtheit gränzen. Klinger ist unzweifelhaft eine Anticipation des Byronismus und der französischen Neuromantik, deren Axiom, daß das Böse und Schlechte in der Welt nur da sei, um zu triumphiren, das Gute und Edle nur, um zu leiden, ganz das seinige ist. Klinger's ganze Erscheinung gemahnt Einen an jenen isländischen Vulkan, aus dessen Kuppe Feuerströme fließen, während seine Seiten von Eis starren. Alle seine Dichtungen sind vulkanische Eruptionen, die wild unbändig und prächtig wie nächtige Lavaströme daherschießen, aber auch gleich diesen schnell zu chaotischen, leblos grauen Massen erstarren. Er war sehr productiv. Zuerst schrieb er eine Menge Dramen in Prosa, von welchen er jedoch nur acht Trauerspiele (die Zwillinge, Elfride, Konradin, der Günstling, Aristodemos, Medea in Korinth, Medea auf dem Kaukasos, Damokles) und zwei Lustspiele (die falschen Spieler, der Schwur gegen die Ehe) in seine gesammelten Werke aufgenommen hat. Dann gab er eine Reihe von Romanen, welche ich demonstrative nennen möchte (Faust's Leben, Thaten und Höllenfahrt, Raphael de Aquillas, Giafar der Barmecide, Reisen vor der Sündflut, der Faust der Morgenländer, Geschichte eines Deutschen der neuesten Zeit, der Weltmann und der Dichter, Sahir). Er wollte darin das ganze moralische Dasein des Menschen umfassen und alle wichtigen Seiten desselben berühren und so findet, mit seinen Worten zu sprechen, „der Leser in diesen Werken den rastlosen, kühnen, oft fruchtlosen Kampf des Edlen mit den von dem Götzen Wahn erzeugten Gespenstern, die Verzerrungen des Herzens und des Verstandes, die erhabenen Träume, den thierischen und verderbten, den reinen und hohen Sinn, Heldenthaten und Verbrechen, Klugheit und Wahnsinn, Gewalt und seufzende Unterwerfung, kurz, die ganze menschliche Gesellschaft mit ihren Wundern, Thorheiten, Scheußlichkeiten und Vorzügen" — und, fügen wir hinzu, überall Sturm und Drang, gigantische Phantasie und energische Darstellung, aber Schönheit und künstlerische Fassung nirgends. Das ursprünglich glühend liebevolle, dann allmälig zum Stoicismus eingefrorne Wollen Klinger's prägt sich auch deutlich in den „Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und der Literatur" aus, womit er seine Autorschaft abschloß. Die Dramen von Leopold Wagner (1747—79, „die Kindesmörderin") und Ludwig Philipp Hahn (1746—87, nicht zu verwechseln mit dem Hainbündler Hahn — „der Aufruhr von Pisa" u. a.) affectiren das Klinger'sche kraftgenialische Pathos mehr als sie es erreichen und entbehren aller psychologischen Tiefe. Das Talent und die reiche Productivität von J. M. Rheinhold

[1]) Wild gibt die Ausdrucksweise der Naturgenies ganz unvergleichlich wieder. „Heida, nun einmal in Tumult und Lärmen, daß die Sinne herumfahren wie Dachfahnen beim Sturm. Das wilde Geräusch hat mir schon so viel Wohlsein entgegengebrüllt, daß mir's wirklich anfängt ein wenig besser zu werden. So viel hundert Meilen gereist, um dich in vergessenden Lärmen zu bringen, tolles Herz! .... Es ist mir wieder so taub vorm Sinn, so gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel spannen lassen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir ist so weh wieder. O könnte ich in dem Raum einer Pistole existiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! .... Ich mußte überall die Flucht ergreifen. Bin Alles gewesen. Ward Handlanger, um was zu sein. Lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer verbrannt. Nirgends Ruh, nirgends Rast!" u. s. w.

Lenz (1750—92) wird von Göthe gelobt, aber der junge Mann war „voller Affenstreiche“ und machte so lange allerlei tolle Versuche, die Kraftgenialität auch ins Leben einzuführen, bis er endlich dem Wahnsinn verfiel. Er hatte das Zeug dazu, als Nachahmer Shakspeare's etwas Rechtes zu leisten, aber unglücklicher Weise nahm er sich nur die Auswüchse seines großen Vorbildes zum Muster und so sind seine Dramen (der Hofmeister, der neue Menoza, die Soldaten u. a.), in welchen Dragik und Komik unmotivirt durcheinanderfahren, mehr Bizarrerieen als Poesieen, obgleich durch ihre barocke Fratzenwelt da und dort ein zarter, inniger Zug durchschimmert. (Gesammelte Schriften, herausg. v. Tieck, 3 Thle. 1828.) Der Maler Friedrich Müller (1750—1825) nahm die dranggeniale Tendenz, „das selbstständige Wesen aufrecht zu erhalten gegen Schicksal und Welt, die uns niederdrängen und durch Conventionen niederbeugen“, ebenfalls zum Motto seines Dichtens, aber er war gehaltvoller als Lenz, maßvoller als Klinger, wenn gleich auch er Geist und Form nicht harmonisch zu verbinden wußte. Er hat sich in Vielem versucht, hat Romanzen, Idyllien, Dramen und Novellen geschrieben. Seine Erstlingswerke streifen theils an das klopstock'sche Bardenthum („Rhin und Luitberta“), theils an die Idyllik Geßner's („Adam's erstes Erwachen“) und Theokrits („Bacchidion und Milon“, „Satyr Mopsus“), während seine deutschbäuerlichen Idyllien („die Schafschur“, „das Nußkernen“) an Naturwahrheit den Voßschen gleich, an poetischem Gehalt diesen überlegen sind und eine spätere („Ulrich von Coßheim“) den originellen Versuch macht, dem idyllischen Element das ritterlich-romantische zu gesellen. Mit seinem Drama „Dr. Faust's Leben“ (1776) trat er völlig in den Kreis der Dränger und Stürmer und vermöge seiner von schöner Leidenschaft schwellenden Dramatisirung der Genovefasage (die Pfalzgräfin Genovefa 1776, Golo und Genovefa 1808) war er ein Vorläufer der romantischen Schule. (Gesammelte Werke, herausg. v. Tieck, 3 Bde. 1811.)

In dem Sturm und Drang, in der Kraftgenialität und dem Streben nach naturwahrer Originalität dieser Periode unserer Literatur wurzeln nun auch Göthe und Schiller, deren Mission es war, mit freier Schöpferkraft und künstlerischer Gestaltung die literarische Revolution Deutschlands aus ihrem gestaltlosen Chaos in die Sphäre classischer Schönheit und Kunst hinaufzuführen.

Johann Wolfgang Göthe wurde am 28. August 1749 zu Frankfurt a. M. geboren [1]). Körperlich und geistig von der Natur gleich reich begabt, war er der

---

[1]) Ueber Göthe's Leben vgl. von Göthe's Werken: „Wahrheit und Dichtung“ — „Reisebriefe aus der Schweiz“ (1779) — „Italienische Reise“ — „Campagne in Frankreich“ 1792 — „Reisebriefe aus Deutschland“ i. d. J. 1797—1815 — „Tag- und Jahreshefte als Ergänzung meiner sonstigen Bekenntnisse“, von 1749—1822. Ferner Göthe's Leben von H. Viehoff, 4 Bde. 1847 fg. Göthe's Leben von J. W. Schäfer, 2 Bde. 1851; The life of Goethe by G. H. Lewes (deutsch von Frese, 1857, 2 Bde.); Göthe's Leben v. K. Gödeke, 1858; Göthe, aus näherem persönlichem Umgange dargestellt von J. Falk; Mittheilungen über Göthe von F. W. Riemer; Frauenbilder aus Göthe's Jugendzeit von H. Düntzer, 1852. Frauenbilder aus Göthe's Leben von H. Düntzer, 1854. Endlich den reicherschlossenen Göthe'schen Briefwechsel mit Lavater, Reinhard, Humboldt, Zelter, Schiller u. A., wovon besonders der letztere von größter Wichtigkeit ist. Von Göthe's sämmtlichen Werken existiren viele Ausgaben; die vollständigste und schönste ist die in 30 Bänden, gr. 8. 1850 fg. Die Literatur über Göthe und seine Werke schwillt von Jahr zu Jahr mehr an. Wir nennen, außer den bekannten Literaturgeschichten von Gervinus, Hillebrand, Gelzer, Vilmar u. A. und vielen einzelnen Aeußerungen und Beurtheilungen von A. W. Schlegel, Fr. Schlegel, Novalis, Tieck, Schelling, Steffens, Hegel, Humboldt u. s. w., Eckermann's „Gespräche mit Göthe“ (3 Bde.), Gutzkow's „Göthe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte“, Rosenkranz's „Göthe und seine Werke“, Ruge's „Classiker und Romantiker“ (sämmtl. Werke, I, 195 fg.), Düntzer's „Studien zu Göthe's Werken“ und „Göthe als Dramatiker“, endlich Wenig's „Denkschrift zum hundertjährigen Geburtsfest Göthe's, ein möglichst vollständiges Repertorium der von seinen denkwürdigsten Zeitgenossen bekannt gewordenen Urtheile über ihn wie der gesammten Göthe-Literatur überhaupt.“

Sohn eines Hauses, dessen Verhältnisse ihm eine unverkümmerte Entwicklung seiner Kindheit und Jünglingsjahre sicherten. „Vom Vater, sagt der Dichter, hab' ich die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur und Lust zu fabuliren." Göthe's Mutter war in der That eine seltene Frau, voll Phantasie, Lebensheiterkeit und Klugheit. Sie erkannte in dem kleinen Wolfgang frühzeitig den keimenden Genius und that liebevoll und umsichtig das Ihrige, um denselben zur Entwicklung zu verhelfen. Weiter hatte er das Glück, in seinen brausenden Jünglingsjahren an dem schon erwähnten Merk einen trefflichen Freund und Führer zu besitzen, welcher die Eigenthümlichkeit seines Wesens so tief erkannte, daß er seinem Talent die rechten Wege wies und ihm seine realistische Aufgabe als Dichter klar machte mit den bekannten Worten: „Die Anderen suchen das Imaginative, das Poetische zu verwirklichen und das gibt Nichts als dummes Zeug; deine Aufgabe ist, dem Wirklichen eine poetische Gestalt zu geben." Neben der Gelegenheit, seine Neigung, sich in dramatischen Kinderspielen zu ergehen, zu befriedigen, hatte er im väterlichen Hause frühe auch die, das Auge an Werken der bildenden Kunst zu üben und sich an die Führung des Zeichnungsstiftes zu gewöhnen, was, verbunden mit der alle Leibesübungen mit Lust und Eifer ergreifenden Ausbildung seines Aeußeren, sicherlich dem ihm innewohnenden Trieb, die Dichtung plastisch zu gestalten, sehr zu gute kam. An der Schwelle vom Knaben- zum Jünglingsalter erwartete ihn die Leidenschaft, welche bei ihrem ersten Erwachen die Seele „himmelhoch jauchzen und zum Tode betrübt" macht, seine Liebe zu Gretchen, welche, wie ihre Nachfolgerinnen in des Dichters Herzen, Aennchen, Friedrike, Lotte, Lili, Charlotte, in den himmlisch schönen und doch so wesenhaften Frauengestalten der Poesie Göthe's ein unvergängliches Leben lebt. Als er 1765 die Universität Leipzig bezogen, um Jurisprudenz zu studiren, fing er zuerst an, sich mit der Literatur ernstlicher zu beschäftigen, da dies ja das einzige Feld, worauf seine Kräfte zu üben dem strebenden deutschen Jüngling damals vergönnt war. Er lernte die Armuth und Armseligkeit der damaligen deutschen Literatur mit Hülfe der Kritik Lessing's bald kennen. Er fühlte, wo es ihr fehlte. Es rang ein dunkler Schöpfungsdrang in ihm, aber sein Genius schlummerte noch. Unbefriedigt von den Bestrebungen der Gellert, Gleim, Ramler und sogar Klopstock's, verfiel er in ein unsicher umhertastendes Mißbehagen, in eine hypochondrische Stimmung, als deren Producte wir seine ersten dramatischen Versuche, die in Alexandrinern und nach dem herkömmlichen französischen Zuschnitt geschriebenen Lustspiele „die Laune des Verliebten" und „die Mitschuldigen" erkennen. Sie zeichnen sich durch klare Exposition und feste Charakterzeichnung aus, ohne ein eigenthümliches Verdienst ansprechen zu können. Schon mehr göthe'sch muthen uns die Lieder und Liedchen an, welche in dem sogenannten „Leipziger Liederbüchlein" (1768) gedruckt sind. Hier beginnt der Quell jener Lyrik zu springen, aus welchem noch so viele Geschlechter Erquickung trinken werden, einer Lyrik, welche endlich einmal den Deutschen statt der Reflexion über die Poesie diese selbst zu kosten gab. Göthe fing auch als Lyriker die Sache ganz von Neuem an. Er griff, statt die hergebrachten Weisen der conventionellen Dichtung künstlich nachzuleiern, zuerst wieder in den eigenen Busen und kleidete die Gefühle, Wonnen und Schmerzen desselben in eigene Melodieen, welche in ihrer Verwandtschaft mit den schönsten Klängen unserer Volksliederpoesie unser Herz so wunderbar ergreifen [1]. Ohne sich in Schilderung und Beschreibung zu ergehen, bringen uns diese Lieder

[1] „Das deutsche Volkslied fand in Göthe seine höchste und feinste Veredelung. Es ist bekannt, daß viele unter seinen schönsten Gesängen und namentlich romanzenartige Lieder Nachklänge oder Anklänge von deutschen und fremden Volkspoesieen sind. So trat durch ihn, den echten deutschen Natursänger, das alte Volkslied, geläutert und verklärt durch die Kunst, wieder in das Leben ein." W. Müller.

das ganze Leben der Natur mit allen seinen Wandlungen zur Anschauung, ohne zu reflectiren erschließen sie uns die ganze Welt der seligsten Leidenschaft, alle ihre süßesten und schmerzlichsten Geheimnisse, lassen uns Alles ahnen und mitempfinden, „was von Menschen nicht gewußt oder nicht bedacht, durch das Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht." Und wenn Göthe's Lyrik auf den „Höhen der Menschheit" hinschreitet, wie groß und frei schaut sie da umher! Auf wen hat die erhabene Schönheit der Gedanken, die hellenische Simplicität der Form von Göthe's Oden und Hymnen (Mohammed's Gesang, meine Göttin, Gesang der Geister über den Wassern, Harzreise im Winter, Wanderers Sturmlied, das Göttliche, Gränzen der Menschheit) nicht erhebend gewirkt? Mir ist bei dem Genusse derselben immer, als sähe ich den Dichter so vor mir, wie er den Zeus gemalt, der „mit gelassener Hand aus rollenden Wolken segnende Blitze über die Erde sä't". Im Herbst 1768 krank von Leipzig nach Frankfurt zurückgekehrt, verfiel er unter Einwirkung des frommen Fräuleins von Klettenberg, welcher er in den „Bekenntnissen einer schönen Seele" im Wilhelm Meister später ein Denkmal setzte, in allerlei religiöse und theologische Träumereien, die durch Hamann's Schriften genährt wurden. Der Aufenthalt in Straßburg, wo er 1770 die Universität bezog, entriß ihn dieser Nebelei. Hier wirkte Herder's imponirende Persönlichkeit wohlthätig auf ihn und der Verkehr mit den Stürmern und Drängern trug viel dazu bei, seinen Genius zum Durchbruch zu bringen. Er lebte hier gleichsam in einer revolutionären Atmosphäre, er gab sich mit voller Seele den Einflüssen derselben hin, er ließ die Volkspoesie, Homer, Ossian und Shakspeare auf sich wirken; aber vor kraftgenialischer Verwilderung bewahrte ihn einerseits die eigene gute Natur, andererseits das herzinnige Verhältniß zu Friedrike Brion, dem wir so schöne Lieder verdanken. Auch fand sich gegen kraftgenialische Ueberschwänglichkeit in der früh von ihm liebgewonnenen Beschäftigung mit den Naturwissenschaften ein heilsames Gegengewicht. Nach seiner Promotion zum Doctor der Rechte kehrte er heim und ging dann 1772 nach Wetzlar, um beim dortigen Reichskammergericht die praktische juristische Laufbahn anzutreten. Großartige poetische Entwürfe hatten ihn schon zu Straßburg beschäftigt und begleiteten ihn theils die nächsten Jahre, theils das ganze Leben hindurch. Drei große Stoffe drängten sich damals an ihn heran, der Prometheusmythus, die Legende vom ewigen Juden und die Faustsage. Den ersteren hat er in seinem „Prometheus", wozu später die „Pandora" als Ergänzung trat, mehr nur andeutend als ausführend bearbeitet [1]), die Behandlung des zweiten ist ganz fragmentarisch geblie-

---

[1]) Vgl. Düntzer: Göthe's Prometheus und Pandora. Der 3. Act beginnt mit dem berühmten Monolog des Prometheus, in welchem die Revolutionslust der Sturm- und Drangperiode so kühn, wie nirgends, sich ausspricht. Läßt doch Göthe seinen rebellischen Titanen zu Zeus sagen:

> Ich dich ehren? Wofür?
> Hast du die Schmerzen gelindert
> Je des Beladenen?
> Hast du die Thränen gestillet
> Je des Geängsteten?
> Hat nicht mich zum Manne geschmiedet
> Die allmächtige Zeit
> Und das ewige Schicksal,
> Meine Herren und deine?
> Wähntest du etwa,
> Ich sollte das Leben hassen,
> In Wüsten fliehen,
> Weil nicht alle
> Blüthenträume reiften?
> Hier sitz' ich, forme Menschen
> Nach meinem Bilde,

den [1]), der dritte wurde die Hauptarbeit seines Lebens, die er erst ein Jahr vor seinem Tode abgeschlossen hat. Vorerst trat jedoch auch der Faust vor zwei andern Stoffen in den Hintergrund, welche den Dichter zunächst ganz in Anspruch nahmen. Er hatte die Denkwürdigkeiten des Ritters Götz von Berlichingen gelesen

Ein Geschlecht, das mir gleich sei:
Zu leiden, zu weinen,
Zu genießen und zu freuen sich
Und dein nicht zu achten,
Wie ich!

[1]) Die Fragmente vom „ewigen Juden" sind vielleicht die am wenigsten bekannte Dichtung Göthe's. Der Anfang ist ganz kraftgenialisch:

Um Mitternacht wohl fang' ich an,
Spring' aus dem Bette wie ein Toller;
Nie war mein Busen seelenvoller, u. s. f.

Ebenso die Scene zwischen Gott Vater und dem Sohn:

Der Vater saß auf seinem Thron,
Da rief er seinen lieben Sohn,
Mußt' zwei- bis dreimal schreien.
Da kam der Sohn ganz überquer
Gestolpert über Sterne daher
Und fragt: was zu befehlen? u. s. w.

Sehr schön ist die Schilderung des zweiten Herabsteigens Christi zur Erde:

Als er sich nun herniederschwung
Und näher die weite Erde sah,
Ergriff ihn die Erinnerung,
Die er so lange nicht gefühlt,
Wie man da drunten ihm mitgespielt.
Er fühlt im vollen Himmelsflug
Der irdischen Atmosphäre Zug,
Fühlt, wie das reinste Glück der Welt
Schon eine Ahnung von Weh enthält.
Er denkt an jenen Augenblick,
Da er den letzten Todesblick
Vom Schmerzenshügel herabgethan,
Fing vor sich hin zu reden an:
Sei, Erde, tausendmal gegrüßt!
Gesegnet all' ihr meine Brüder!
Zum erstenmal mein Herz ergießt
Sich nach dreitausend Jahren wieder
Und wonnevolle Zähre fließt
Von meinem trüben Auge nieder.
O mein Geschlecht, wie sehn' ich mich nach dir!
Und du mit Herz- und Liebesarmen
Flehst du aus tiefem Drang zu mir!
Ich komm', ich will mich dein erbarmen!
O Welt! voll wunderbarer Wirrung,
Voll Geist der Ordnung, träger Irrung,
Du Kettenring von Wonn' und Wehe,
Du Mutter, die mich selbst zum Grab gebar,
Die ich, obgleich ich bei der Schöpfung war,
Im Ganzen doch nicht sonderlich verstehe.
Die Dumpfheit deines Sinns, in der du schwebtest,
Daraus du dich nach meinem Tage drangst,
Die schlangenknotige Begier, in der du bebtest,
Von ihr dich zu befreien strebtest,
Und dann befreit, dich wieder neu umschlangst:
Das rief mich her aus meinem Sternensal,
Das läßt mich nicht an Gottes Busen ruhn;
Ich komme nun zu dir zum zweitenmal,
Ich säete dann und ernten will ich nun.

und sich durch dieselben um so mehr dichterisch angeregt gefühlt, als die darin geschilderte Zeit mit der, in welcher er selber lebte, die mannigfaltigsten Vergleichungspunkte bot. So schrieb er denn das Drama „Götz von Berlichingen", welches, obgleich getränkt mit shakspeare'schem Geiste, durch seine ureigene Kraft, durch seine Deutschheit das erste wesentlich originale und nationale Drama unserer Literatur ist. Wie es das sturm- und drangvolle Aufstreben des patriotischen Freiheitsgefühls veranschaulicht, so veranschaulichen „Werther's Leiden", zu denen Göthe's Neigung für Charlotte Kestner in Wetzlar die nächste Anregung gegeben hat, das Aufstreben des gemüthlichen und sozialen Freiheitsdranges jener Zeit. Es ist dieser erste deutsche Originalroman ein Fehdebrief, der gesellschaftlichen Convenienz rebellisch in's Gesicht geschleudert. Die Wirkung dieser Werke, zu deren Veröffentlichung (Götz 1773, Werther 1774) Merck den Dichter drängte, war eine unerhörte, unermeßliche. Sie hoben Göthe mit einmal über alle Mitstrebenden weit hinweg auf den ersten Platz auf dem deutschen Parnaß. Er hatte die Stimmung der Zeit in's Herz getroffen, er hatte, was seine Zeitgenossen quälte und freute, was sie litten und strebten, mit gestaltender Schöpfermacht, mit bezaubernder Frische und Naivetät des Styls zu objectiven Kunstwerken geformt. Er hatte die Fesseln der Fremde abgeworfen und zugleich ihre Nichtigkeit aufgezeigt, er hatte dem deutschen Geiste das Bewußtsein seines Werthes und seiner Kraft wiedergegeben. Was hätte Göthe werden müssen, wäre es ihm vergönnt gewesen, jetzt ein großartiges Nationalleben poetisch aufzufassen! In den beiden Dramen „Clavigo" (1774) und „Stella" (1775), die weiter keinen Vorschritt des Dichters beurkunden und die Themata des Götz und Werther variiren, brachte er die krankhaft aufgeregte sentimentale Zeitstimmung der siebziger und achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts für sich zum Abschluß [1]). Neue Personen und Verhältnisse nahmen jetzt, nachdem er Wetzlar verlassen und berühmt geworden, seine Aufmerksamkeit in Anspruch. Es war im väterlichen Hause ein beständiges Kommen und Gehen bedeutender Gäste. Die Stolberge, Lavater, Klopstock, Basedow, Jakobi zogen ihn in die Kreise ihrer Anschauungen hinein; er prüfte Alles und behielt das Gute, ohne sich in seinem selbstständigen Gange aufhalten zu lassen. Die Faustdichtung ward gefördert und auf die Anregung Merck's hin, den Göthe seinen Mephistopheles nannte, nach allen Seiten satirisch geplänkelt. Nicolai's alberne Parodie des Werther erfuhr eine derbe Zurückweisung. In den dramatischen Farcen „Pater Brei", „Satyros", „das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern", „Prolog zu den neuesten Offenbarungen Gottes" wurde die Freundschaftsempfindelei, das warmbrüderliche Schmarotzerthum, die stelzenhafte französische Dramatik, die rationalistische Seichtheit verspottet und in formeller Beziehung der deutsche Knittelreim zu poetischen Ehren gebracht. Göthe war durch Hans Sachs, welchen er in dem Gedicht „Hans Sachsens poetische Sendung" mit so schöner Pietät ehrte, auf den Gebrauch dieses volksthümlichen Versmaßes gekommen und hat es dann im Faust mit richtigem Takt angewandt. Auch die Verpfuschung der griechischen Götter- und Heroenwelt durch Wieland ward in der Farce „Götter, Helden und Wieland" herbsatirisch gerügt. Das leidenschaftliche Verhältniß zu Lili und dessen schmerzliche Lösung klingt aus manchem göthe'schen Liede dieser Zeit, wie auch aus den beiden Singspielen „Erwin und Elmire" und „Claudine von Villabella". Die Bekanntschaft mit den jungen Prinzen von

[1]) Einen Blick in den damaligen Stand des Literaten- und Buchhändlerwesens in Deutschland läßt uns der Umstand thun, daß der Buchhändler Mylius in Berlin nur nach langem Bedenken sich entschloß, Göthe's Stella mit 20 Thalern zu honoriren. Und doch waren Götz und Werther schon erschienen. Am Ende, schreibt Mylius an Merck, werde Göthe für seinen Faust gar 100 Louisd'or fordern!

Weimar und ihrem Reisebegleiter Knebel führte, als der ältere Prinz, Karl August, die Regierung übernommen hatte, Göthe's Berufung nach Weimar (1775) herbei, wo Wieland durch die Fürsorge der geistvollen Herzogin Amalie schon früher einen passenden Platz erhalten hatte und bald nachher auf Göthe's Veranlassung auch Herder einen solchen fand, während Schiller später von Jena herüberzog. So vereinigte denn das kleine Weimar vier der edelsten Träger des deutschen Genius in seinen Mauern und durch diese fördernde Theilnahme an den schönsten Bestrebungen der Nation stellte sich sein trefflicher Herzog zu den Fürsten, auf welchen unser Blick mit Befriedigung ruhen kann. Karl August trat zu Göthe in das Verhältniß der traulichsten Freundschaft, welche bis zum Tode festhielt. In den ersten Jahren von Göthe's Aufenthalt in Weimar, wohin er noch im vollen Werthercostüm gekommen, ging es dort toll genug her, wie seine und Anderer Briefe aus dieser Zeit bezeugen [1]). Göthe, dessen Persönlichkeit alle Welt, „Männlein und Weiblein", bezauberte, Göthe, den der kurz vorher von ihm so bitter verspottete Wieland wie einen Halbgott ehrte und liebte, führte den kraftgenialischen Ton am Hofe ein, wobei ihn Einsiedel und andere Hofcavaliere, vor Allen aber der Herzog selbst treulich unterstützten. Das Dorf Stützerbach und das Jagdschloß Ettersburg waren die Hauptschauplätze der Geniewirthschaft. Jagd, Tanz, Komödienspiel, erotische und andere Genialitäten, wozu auch das studentische „Schießen" gehörte, wechselten in bunter Folge. Weimar wurde das Mekka der deutschen Genies. Klinger kam, um seine großwortigen Trauerspiele vorzulesen, Lenz, um „Affenstreiche" zu machen, Andere, um sich Hosen und Schuhe zu holen, wie denn des Herzogs Schatzmeister Bertuch in seinen Rechnungen eine eigene Rubrik für die Geniebekleidungskosten hatte. An umfassendere Productionen war unter diesen Zerstreuungen nicht zu denken, doch reiften in Mitte derselben einige der gehaltvollsten Früchte von Göthe's Lyrik. Seine dramatischen Dichtungen dieser Periode, die Schauspiele „die Geschwister" und „der Triumph der Empfindsamkeit", die Singspiele „Lila", „Jery und Bätely", zu denen später „die Fischerin" und „Scherz, List und Rache" kamen, sowie das von aristophanischer Laune sprudelnde Lustspiel „die Vögel", welches die deutsche Lese- und Recensirwuth geißelt, wurden hauptsächlich zur Erhöhung der Ettersburger Festfreuden geschrieben. Größere Entwürfe, wie das Drama „Elpenor" und das epische Gedicht „die Geheimnisse", fanden nur eine fragmentarische Gestaltung, andere, wie der 1775 begonnene „Egmont", der 1777 angefangene „Wilhelm Meister", die 1779 in Prosa gedichtete „Iphigenie" und der 1781 ebenfalls in Prosa geschriebene „Tasso" erhielten erst später ihre Vollendung und jetzige Gestalt. Inzwischen fing Göthe an, aus dem kraftgenialischen Strudel seiner ersten Weimarer Periode sich emporzuarbeiten, wobei ihm die Pflichten seines 1782 übernommenen Amtes als Kammerpräsident zu Hülfe kamen. Er fühlte aber das Bedürfniß, sich wieder einmal zu fassen und bei sich selbst einzukehren, und zur Befriedigung desselben schien ihm eine Reise nach Italien, in das Land der Kunst, wohin er sich schon lange gesehnt, das Dienlichste. Er führte seine Absicht im Herbst 1786 aus, durchreiste ganz Italien, besuchte Sizilien und weilte zweimal längere Zeit in Rom. Seine „Italienische Reise", dieses Muster eines Reisewerkes, gibt Zeugniß, wie Göthe zu reisen verstand. In Italien, welches seinem plastisch künstlerischen Sinne die höchste Weihe gab, vollendete er den „Egmont", ein Drama, das die dichterische Eigenthümlichkeit Göthe's, sich mehr

---

[1]) „Ich treib's hier freilich toll genug; wir machen Teufels Zeug" — schreibt Göthe 1776 an Merck. Ausdrücke, wie „ist mir auch sauwohl geworden" sind in seinen Briefen von damals gar nicht selten. Vgl. übrigens über die Zustände Weimars während dessen literarischer Glanzperiode: Böttigers weiter oben citirte Schrift, Wachsmuths „Weimars Musenhof i. d. J. 1772—1807", 1844, und Diezmann's „Göthe und die lustige Zeit in Weimar", 1857.

dem Reinmenschlichen, Psychologischen, als dem objectiv Historischen in der Entwicklung der Menschheit zuzuwenden, von allen seinen Werken am deutlichsten widerspiegelt. Die Abstreifung aller kraftgenialischen Schlacken, die erlangte hohe Seelenklarheit und künstlerische Ruhe bezeugen die beiden Dramen „Iphigenie in Tauris“, welche 1786, und „Tasso“, welcher 1790 in jambische Form umgearbeitet wurde. Hier ist romantisch vertieftes Seelenleben und classisch schöne Form wirklich zur Einheit des modernen Kunstideals verschmolzen. Auch die hochherrlichen „Römischen Elegieen“ und die sinnvoll scherzenden „Epigramme aus Venedig“ sind Nachklänge der italischen Reise. Auf den 1788 nach Weimar zurückgekommenen Dichter schien die im folgenden Jahre losbrechende französische Revolution einen ganz lähmenden Einfluß üben zu wollen und da sind wir nun an einem Punkt angelangt, wo von Göthe's schwacher Seite gesprochen werden muß. Es ist sein schon vorhin angedeuteter gänzlicher Mangel an historischem Sinn. Er verstand die welterschütternde Begebenheit so ganz und gar nicht, er hatte sogar kein Organ für die Erkenntniß ihrer Nothwendigkeit, daß er sich gegenüber dieser Nothwendigkeit in seiner Beschreibung des unglücklichen Einfalls der Preußen in Frankreich (1792, „Campagne in Frankreich“), welchem er im Gefolge seines herzoglichen Freundes anwohnte, sowie in andern Aeußerungen ganz kläglich darstellt. Und doch hatte er selbst durch seine dramatische Behandlung der berüchtigten Halsbandgeschichte („der Großcophta“ 1789) den Blick in Zustände eröffnet, die unmöglich länger dauern konnten. Wir können und wollen Nichts dagegen haben, wenn Göthe gemäß der ganzen Anlage seines Wesens sich vor dem Tumult der Revolution in die Naturstudien rettete („Beiträge zur Optik“ 1791), wenn er sich durch novellistische Darstellungen, die sich in allerlei Räthseleien und Mystificationen gefallen („Unterhaltungen deutscher Ausgewanderter“) über den Ernst der Zeit selber zu mystifiziren suchte oder wenn er sich durch die Bearbeitung des „Reineke Fuchs“ in Hexametern gleichsam in der Gegenwart orientiren wollte; aber wir dürfen und müssen es offen rügen und verdammen, wenn er, wie er in seinen Dramen „der Bürgergeneral“ und „die Aufgeregten“ that, mit schalem Witz und philisterhafter Gesinnung die großen Ideen und Thaten einer Zeit, welche er nicht verstand und nicht verstehen wollte, in den Kreis des Kleinlich-Possenhaften herabzuziehen vergeblich unternahm. Sein günstiges Geschick führte ihm jedoch in dieser für seine Größe kritischen Zeit den großen Freund zu, an welchem er sich wieder zu Productionen aufrichten konnte, von denen die Rede sein wird, nachdem wir Schiller's Jugendleben und poetische Jugendthaten nachgeholt.

Johann Christoph Friedrich Schiller wurde geboren am 10. November 1759 zu Marbach, einem Städtchen des schwäbischen Unterlandes [1]). Er hatte,

[1]) Das Kirchenbuch von Marbach gibt freilich den 11. November 1759 als Schiller's Geburtstag an, allein Irrthümer sind in solchen Büchern gar nicht unerhört. Der Dichter selbst und alle seine Angehörigen anerkannten jeder Zeit und ohne Schwanken den 10. November als seinen Geburtstag. — Die wichtigsten Urkunden zu Schiller's Lebensgeschichte enthalten seine Briefwechsel mit Körner (4 Bde. 1847), mit seiner nachmaligen Frau (Schiller und Lotte, 1856), mit Göthe (2. vollst. A. 2 Bde. 1856) und W. v. Humboldt (1830). Ueber Schiller's Jugendleben verbreiten die Aufzeichnungen seiner Jugendfreunde Scharffenstein, Petersen, Conz, Hoven und Streicher Licht. Vgl. Schiller's Leben, verf. nach Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner von Karoline v. Wolzogen, 2 Thle. 1830. Schiller's Leben, Geistesentwicklung und Werke im Zusammenhange von Karl Hoffmeister, 5 Thle. 1838—42. Schiller's Leben, für den weiteren Kreis seiner Leser, von K. Hoffmeister, ergänzt und herausg. v. H. Viehoff, 3 Thle. 1846. Schiller's Leben in 3 Büchern von Gustav Schwab, 1840. F. Schiller als Mensch, Geschichtschreiber, Denker und Dichter, ein Commentar zu Schiller's sämmtl. Werken von Karl Grün. N. A. 1849. Schiller und sein väterl. Haus, von E. J. Saupe, 1851. Schiller's Jugendjahre von E. Boas, 1856. Schillerhäuser von J. Rank, 1856. Schiller's Leben

wie Göthe, das Glück, eine begabte, sinnige und liebevolle Mutter zu besitzen, aber seine Wiege stand nicht wie die Göthe's in einem Haus der Wohlhabenheit und des Wohlbehagens. Seine Kindheit und sein Jünglingsalter verstrichen unter jenem Druck äußerer Verhältnisse, welcher gemeine Naturen am Boden hält, dem Gegenstreben genialer aber gewöhnlich eine energische Richtung in die ideale Sphäre gibt, wie dies auch bei Schiller der Fall war. In dem früh begonnenen, nothgedrungenen Kampf des Dichters mit dem Leben wurzelt eine andere Eigenthümlichkeit seines Dichtens, das dramatische Element, der dramatische Nerv, welcher Göthe's mehr lyrischem und epischem Wesen abgeht, wogegen dieser der ungestört harmonischen Entwicklung seiner Gaben die objective Ruhe verdankt, zu welcher sich Schiller aus seiner drangvollen Subjectivität niemals vollkommen erheben konnte. Der Duodezdespot, welcher Schubart zu Grunde gerichtet hatte, Herzog Karl von Würtemberg, machte seine pädagogischen Experimente auch an Schiller, welcher 1773 in des Herzogs „militärische Pflanzschule" auf der Solitude aufgenommen wurde und mit diesem Institut, das später den Namen Karlsschule oder Karlsakademie erhielt, 1775 nach Stuttgart zog. Unter uns Schwaben sind unzählige Anekdoten über das Leben und Treiben in dieser Anstalt in Umlauf. Hier genügt es, zu sagen, daß die Karlsschule unter dem strengsten militärischen Zopfregiment stand, dessen Einzelnheiten uns jetzt komisch genug vorkommen, aber schwer auf Schiller's Feuerseele lasteten und ihr einen so unauslöschlichen Haß gegen alle Tyrannei und Knechtschaft einpflanzten. Er wollte zuerst Jurist werden, wählte aber dann die Medizin zum Brotstudium, das er nicht eben eifriger trieb als er mußte. Ein Kreis gleichgesinnter Freunde, unter denen Petersen, Scharffenstein und Hoven hervortreten, bildete sich um ihn und im Verein mit ihnen suchte er sich über die widerwärtig drückende Wirklichkeit durch den Genuß poetischer Schriften zu trösten. Dieser Genuß war ein verbotener und mußte auf allerlei Schleichwegen erlangt werden, denn Herzog Karl ließ in den Räumen seiner Akademie nur die französische „Classik" zu. Klopstock's Werke, Gerstenberg's Ugolino, Lessing's Dramen, Shakspeare, Göthe's Götz, Bürger's und Schubart's Gedichte wirkten in dieser Zeit mächtig auf Schiller. Daneben las er eifrigst den Plutarch und nährte an dessen Helden die eigene Seelengröße und seine Richtung auf das Ideale. Seit 1777 dichtete der achtzehnjährige Jüngling an seinem Trauerspiel „die Räuber", in welchem zuerst „aus dem beredten Mund der Dichtung Strom so voll und schäumend brach". Vollendet nahm er es mit aus der Karlsschule, als er dieselbe 1780 verließ, um als Regimentsarzt bei einem in Stuttgart liegenden Grenadierregiment einzutreten, eine Stellung, welche keineswegs geeignet war, den frühe in Schiller's Geist ausgebildeten Dualismus zwischen Idee und Wirklichkeit zu versöhnen. Im Jahre 1781 erschienen die „Räuber" und das Motto des Gedichts „In tyrannos!" faßt dessen Inhalt und Tendenz in ein Wort. Es war ein Fehdehandschuh, dem Bestehenden in Staat und Gesellschaft keck an die Stirne geworfen. Der Gegensatz Schiller's zu Göthe springt schon in diesem wildgenialen Erstling frappant hervor. Göthe trat zu dem kraftgenialischen Sturm und Drang wie zu einem künstlerischen Object heran, Schiller wurzelt subjectiv in demselben; Göthe beherrschte seinen Stoff, Schiller wurde von ihm beherrscht: Göthe's Götz und Werther sind Kunstwerke, Schiller's Räuber ein in titanischem Grimm ausge-

---

und Werke von E. Palleske, 2 Bde. 1858. Schiller und seine Zeit von Johannes Scherr (Illustr. Prachtausg. in 4⁰, Volksausgabe in 12), 1859. Schiller's Leben und Dichtungen von A. Spieß, 1859. Schiller und seine Zeitgenossen von J. Schmidt, 1859. Schiller in seinen Beziehungen zu Eltern und Geschwistern, 1859. Charlotte v. Schiller und ihre Freunde, 2 Bde. 1860.

stoßener Noth- und Zornschrei; Göthe gibt dem Wirklichen eine ideale Gestalt, Schiller will das Wirkliche wegtilgen, um das Ideale an dessen Stelle zu setzen. Daher die realen poetischen Gestalten bei Göthe, daher die idealen phantastischen bei Schiller. In der Lyrik sehen wir Göthe's Lieder, dem Volksliede gleich, aus der Unmittelbarkeit des Lebens emporblühen, während Schiller's lyrische Gedichte aus der revolutionären Arbeit des Gedankens erwachsen, weßhalb sie von Anfang an („Anthologie auf das Jahr 1782", neu herausg. v. Bülow 1849) bis zuletzt mit didaktischen Elementen stark versetzt sind. Die Verhältnisse des Dichters hatten sich indessen so gestaltet, daß er darauf denken mußte, sein Heimatland zu fliehen. Den Herzog hatte der in den Räubern wehende Geist mit Zorn erfüllt; er hielt das Gedicht für geschmacklos und verbrecherisch zugleich und war ganz der Mann dazu, dem Verfasser eine zehnjährige Erziehung auf dem Asberg angedeihen zu lassen, wie dem armen Schubart. Das Schicksal des Letztern stieg um so drohender vor Schiller auf, als er durch eine zweimalige ohne Urlaub unternommene Reise nach Mannheim, wo die Räuber auf der Bühne außerordentliche Sensation machten, die Ansichten des Fürsten über militärische Zucht verletzt hatte. So floh er denn am 17. September 1782 Nachts aus Stuttgart und Würtemberg und irrte unstät in den Rhein- und Maingegenden umher, bis sich ihm endlich zu Bauerbach, einem Gute der Frau von Wolzogen bei Meiningen, deren Söhne Schillern von der Karlsschule her befreundet waren, eine gastfreundliche Herberge aufthat. Auf seiner Wanderschaft hatte er den „Fiesko", der 1783 erschien, vollendet, eine weitere Ausführung des Thema's der Räuber auf historischer Basis, welche inzwischen nur den äußerlichen Apparat liefert, da sämmtliche Charaktere des Stückes schiller'sche Phantasiegestalten sind. Trotzdem war der Fiesko ein Vorschritt, weil der Sturm und Drang sich in demselben positiv als Republikanismus aussprach. Freilich hatte Schiller Veranlassung, zu klagen, das Publikum verstehe den Fiesko nicht, da republikanische Freiheit hier zu Lande (in der Pfalz) ein Schall ohne Bedeutung, ein leerer Namen sei. Zu Bauerbach wurde „Kabale und Liebe" (gedr. 1784) vollendet, ein bürgerliches Trauerspiel, wie es der Dichter nennt. Hier steht Schiller entschieden mehr auf dem Boden der Wirklichkeit als in seinen Erstlingsstücken, denn „Kabale und Liebe" ist eine effectvolle Widerspiegelung der würtembergischen Hof- und Maitressenwirthschaft, deren Verderbniß und verderbliche Wirkungen auf das Land er in der Nähe zu beobachten Gelegenheit gehabt hatte. Er war als Theaterdichter von Bauerbach nach Mannheim gegangen, gab aber diese unerquickliche Stellung 1785 auf und folgte der Einladung seiner neugewonnenen Freunde Körner und Huber, die ihn nach Sachsen riefen. In Leipzig, Dresden und dem Dorfe Gohlis verlebte er im Umgange mit gebildeten Menschen, die seinen Genius ehrten und liebten, glückliche Tage, deren einem das „Lied an die Freude" den Ursprung verdankt. Unter den wohlthätigen Einflüssen freundschaftlicher Fürsorge schüttelte er allmälig die peinigenden Eindrücke der Armuth und Sorge ab, die milderen Saiten seines Gemüthes begannen anzuklingen und schweigten die kraftgenialische Wildheit, alle verhaltene Liebesglut des schönsten Herzens, welches je „in Deutschland geliebt und gelitten" brach hervor in der Tragödie „Don Karlos", die schon in Bauerbach begonnen, jetzt vollendet und 1787 gedruckt wurde. Schon die metrische Form dieses Drama's kündigt gegenüber den in Prosa hingeworfenen drei früheren den Vorschritt des Dichters zu Maß und Schönheit an. Es feiert den innerlichen Triumph des Humanitätsprinzips über die äußerliche Convenienz. Der Mittelpunkt des Stückes, der Malteser Posa, ist ein Typus der schiller'schen Dichtung überhaupt, es ist Schiller selbst, der in dieser Rolle gegenüber der Despotie für die Freiheit und das Weltbürgerthum plaidirt. Mit dem Don Karlos und der herrlichen

Elegie „die Götter Griechenlands“ (1788) schloß Schiller seine erste Dichterperiode ab, um sich mit dem ihm eigenen Ernste auf die zweite vorzubereiten. Wie Göthe bei einem ähnlichen Läuterungsprozeß durch seine künstlerische Natur auf das Studium der bildenden Künste hingetrieben worden war, so Schiller durch seine ethische auf das Studium der Philosophie und Geschichte. Die Kunst der schönen Prosa hatte er schon früher geübt in seiner Erzählung „der Verbrecher aus verlorener Ehre“ (1786), welche durch seine psychologische Entwicklung anzieht, und in dem Roman „der Geisterseher“ (von 1786 an), welcher Jesuitismus und religiöse Phantasterei so haarscharf zeichnet und in dem Vorschreiten des Dichters von der religiös-moralischen Weltanschauung zur philosophisch-ästhetischen ein bedeutsames Entwicklungsmoment ausmacht. Die Kunst der historischen Prosa bewährte Schiller in seiner „Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande“ (1788), deren Erscheinen seine Berufung als außerordentlicher Professor der Geschichte nach Jena zur Folge hatte (1789), und in seiner „Geschichte des dreißigjährigen Krieges“ (1789), Werke an denen die Kritik allerdings den Mangel umfassender Quellenstudien zu rügen hat, die aber durch ihre reine und hohe Gesinnung, durch ihre Begeisterung weckende Auffassung und Darstellung des Kampfes der Freiheit und des Rechtes gegen Despotismus und Willkür von bedeutender Wirkung waren. Nachdem dem Dichter endlich der spärliche Gehalt von 200 Thalern jährlich war zugesichert worden, führte er seine Braut Charlotte von Lengefeld heim (1790) und nicht lange darauf erwarben sich zwei Männer von Herz, der Herzog Christian Friedrich von Holstein-Augustenburg und der dänische Minister Graf Ernst von Schimmelmann, das Verdienst, durch Aussetzung eines Jahrgehalts von 1000 Thalern auf drei Jahre den unter anstrengenden Arbeiten erliegenden Dichter von Nahrungssorgen zu befreien. Er wandte sich nun neben seinen historischen Studien und Arbeiten („die Sendung des Moses“, „Ueber Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter“, u. A.) mit Vorliebe den philosophischen zu, verarbeitete die Kant'sche Philosophie in sich und gab als Resultat dieses Denkprozesses eine Reihe von philosophischen und ästhetischen Schriften („Philosophische Briefe“, „Briefe über Don Karlos“, „Ueber die tragische Kunst“, „Ueber das Erhabene“, „Ueber Anmuth und Würde“), in welchen er vermittelst ihrer Form die Gesetze des Schönen, welche er gibt, schon im Geben erfüllt. In der Abhandlung „über naive und sentimentalische Dichtung“ (1795) steht Schiller auf dem Höhepunkte seiner ästhetischen Betrachtungen und reicht über Kant hinaus. Es gehört diese Schrift, welche zuerst die Begriffe „classisch“ und „romantisch“, „antik und modern“ klar entwickelte und die Weltanschauung des Alterthums mit ihrer Spiegelung in der antiken Dichtung wie die Empfindungsweise der modernen Gesellschaft und ihren Ausdruck in der Poesie erörtert, zu den Perlen unserer kunstphilosophischen Literatur. Die Hauptthat Schiller's als Dichterphilosoph sind jedoch seine „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“ (1795), worin der großartige Versuch gemacht wird, an der Stelle des Moralprinzips die Schönheit als höchstes Gesetz des menschlichen Daseins zu proclamiren, und worin gezeigt wird, daß die Kunst das einzige Mittel sei, den Menschen zum Bürger des Vernunftstaates zu erziehen. Unter solchen Studien und Arbeiten erwachte auch die Productionslust wieder und wurde bald durch den regen Wetteifer mit Göthe gesteigert. Die Herausgabe der Zeitschrift „die Horen“, welche Schiller, nachdem er 1793 eine Erholungsreise in die schwäbische Heimat gemacht, im Jahr 1794 begann, hatte das Band der Freundschaft zwischen den beiden großen Zeitgenossen geknüpft, einer Freundschaft, deren Bedeutung für unsere Literatur der Göthe-Schiller'sche Briefwechsel klar darlegt und von der Göthe bekannte, sie sei „für ihn ein neuer Frühling gewesen, in welchem Alles froh neben

einander keimte und aus aufgeschossenen Samen und Zweigen hervorging" [1]). Als Dritter in dem edlen Bunde darf der Bruder des berühmten Naturforschers Alexander von Humboldt, der patriotische Staatsmann, der große Sprachforscher und Aesthetiker Wilhelm von Humboldt (1767—1835) genannt werden, der damals in Jena lebte und dessen feinsinnige Kritik für Göthe und mehr noch für Schiller die heilsamsten Folgen gehabt hat. In der Ankündigung der „Horen" zeichnete Schiller seine jetzt in sich geklärte und befestigte Stellung zu der Zeit und den Zeitgenossen, indem er ein reinmenschliches, kosmopolitisches Credo ablegte. „Je mehr," sagte er, „das beschränkte Interesse der Gegenwart die Gemüther in Spannung setzt, einengt und unterjocht, desto dringender wird das Bedürfniß, durch ein allgemeines und höheres Interesse an dem, was rein menschlich und über allen Einfluß der Zeiten erhaben ist, sie wieder in Freiheit zu setzen und die politische getheilte Welt unter der Fahne der Wahrheit und Schönheit wieder zu vereinigen." Dieses fand eine weitere Ausführung in einem Briefe Schiller's an Jakobi, wo er sagte: „Wir wollen dem Leibe nach Bürger unserer Zeit sein und bleiben, weil es nicht anders sein kann; sonst aber und dem Geiste nach ist es das Vorrecht und die Pflicht des Philosophen wie des Dichters, zu keinem Volke und zu keiner Zeit zu gehören, sondern im eigentlichen Sinne des Wortes der Zeitgenosse aller Zeiten zu sein."

Die wiedererwachte Schöpferkraft äußerte sich bei Schiller lyrisch-didaktisch, bei Göthe episch. Einige der gefühltesten und gedankenvollsten von Schiller's Dichtungen der genannten Gattung fallen, mit Ausnahme der schon 1789 entstandenen „Künstler", in diese Zeit („die Ideale", „der Spaziergang", „die Macht des Gesangs", „Würde der Frauen" u. a. m.). Göthe nahm, von Schiller aufgemuntert, seinen 1777 begonnenen Roman „Wilhelm Meister's Lehrjahre" wieder auf und brachte 1795 dieses Werk zum Abschluß, welches für die deutsche Literatur zum ersten Mal und auf classische Weise die Aufgabe des Romans, das Epos der modernen Zeit zu sein, gelöst hat. Es galt aber nicht nur, an dem Tempel der Schönheit zu bauen, sondern auch, die Hände der Uebelwollenden, Unberufenen oder Ungeschickten davon abzuhalten. In dieser polemischen Absicht verbanden sich die beiden Dichter zu gemeinschaftlicher Epigrammendichtung, deren Früchte unter dem Titel „Xenien" in dem Schiller'schen Musenalmanach für 1797 veröffentlicht wurden. Diese Sinngedichte waren wirklich „Füchse mit brennenden Schwänzen, in die Felder der Philister gesandt", und steckten dasselbe in Brand. Oder auch kann man sie ein Gewitter nennen, welches die literarische Atmosphäre von schädlichen Dünsten reinigt [2]). Dieser negativen dichterischen Thätigkeit stellten die beiden Freunde, wie um die Erbitterung der Gegner in Beschämung zu wandeln, die positive, die freie Kunstschöpfung zur Seite und wetteiferten zunächst (1796—98) in der Balladen- und Romanzendichtung. Adoptiren wir Götzinger's Definition dieser Dichtgattungen, wonach die Ballade einen historischen oder sagenhaften Stoff zu ruhiger epischer Betrachtung formirt, die Romanze hingegen in den historischen oder sagenhaften Stoff einen idealen Gehalt legt und mit Beeinträchtigung der epischen Ruhe durch das lyrische und dramatische Element den Leser von der Begebenheit hinweg

---

[1]) „Der gegenseitige Einfluß dieser beiden großen Männer auf einander war der mächtigste und würdigste. Jeder fühlte sich dadurch angeregt, gestärkt und ermuthigt auf seiner eigenen Bahn, jeder sah klarer und richtiger ein, wie auf verschiedenen Wegen dasselbe Ziel sie vereinte. Keiner zog den andern in seinen Pfad herüber oder brachte ihn nur in's Schwanken im Verfolgen des eigenen. Wie durch ihre unsterblichen Werke, haben sie durch ihre Freundschaft, in der sich das geistige Zusammenstreben unlösbar mit den Gesinnungen des Charakters und den Gefühlen des Herzens verwebte, ein bis dahin nie gesehenes Vorbild aufgestellt und auch dadurch den deutschen Namen verherrlicht." W. v. Humboldt.

[2]) Vgl. Schiller und Göthe im Xenienkampf, von E. Boas, 2 Thle. 1851.

zu der innern Welt hinwendet: so haben wir in Göthe („Erlkönig“, „der König von Thule“, „der Gott und die Bajadere“, „der Sänger“, „die Braut von Korinth“, „der Fischer“ u. a. m.) den Balladenmeister, in Schiller („der Ring des Polykrates“, „die Bürgschaft“, „die Kraniche des Ibykus“, „der Taucher“, „der Kampf mit dem Drachen“, „der Gang nach dem Eisenhammer“, u. a. m.) den Meister der Romanze zu bewundern. Auch der schon berührte Unterschied zwischen Göthe's Unmittelbarkeit und Schiller's Reflexion macht sich hier wieder geltend. In einigen Romanzen des Letztern, z. B. im Drachenkampf, tritt sie sogar geradezu in der Form einer moralischen Nutzanwendung hervor. Göthe führte in der nächsten Zeit den epischen Ton fort und schuf „Hermann und Dorothea“ (1797), ein Werk, welches die individuelle Dichternatur seines Schöpfers so schön aufzeigt und von Platen mit Recht „der Stolz Deutschlands und die Perle der Kunst“ genannt ward. Aus den engen Schranken deutschen Familienlebens herauswachsend erhebt sich dieses kleinbürgerliche Idyll vor dem Hintergrund welthistorischer Ereignisse von unermeßlicher Bedeutung zum weltbürgerlichen Epos, beseelt von der innigsten deutschen Herzenswärme, so ruhig, klar und naiv, so echtepisch von Handlung zu Handlung fortschreitend, daß außer der homerischen keine Epik der antiken oder modernen Welt auch nur entfernt mit ihm sich messen kann. Ginge Alles unter, was uns Schönes aus dem Alterthum gerettet worden, die Gestalt von Göthe's Dorothea würde uns hellenische Schönheit und Kunst veranschaulichen können [1]). Schiller seinerseits wandte sich mit voller Seele wieder der dramatischen Dichtung zu, deren Styl sein berühmtes „Lied von der Glocke“ (1799) zu einem so belebten Gemälde des menschlichen Daseins macht. Seine historischen Studien hatten ihm die Gestalt Wallenstein's in den Wurf gebracht und er dichtete von 1792—99 die gleichnamige Trilogie („Wallenstein's Lager“, „die Piccolomini“, „Wallensteins Tod“), welche die künstlerische Hauptthat seines Lebens ist und die Göthe so groß nennt, daß zum zweiten Mal etwas Aehnliches nicht vorhanden sei. Die Weimarer Bühne unter Göthe's Leitung war die rechte Anstalt, um dieses und andere Dramen Schiller's, welche nun in rascher Folge erschienen, dem Publikum vorzuführen. In den Jahren 1800—1802 wurden die romantischen Tragödien „Maria Stuart“ und „die Jungfrau von Orleans“ geschaffen, 1803 erschien „die Braut von Messina“, in welcher Schiller den nicht ganz gelungenen Versuch machte, den antiken Chor dem modernen Drama zu vindiziren. „Wilhelm Tell“ (1804), dieser ewige Liebling der deutschen Jugend, bildet den Schlußstein von Schiller's poetischer Bahn. Er sollte endigen, wie er begonnen, als Dichter und Apostel der Freiheit und Menschenrechte, und wie man auch vom ästhetischen Standpunkt aus über den losen Zusammenhang der einzelnen Theile dieses theuren Werkes oder vom ethischen aus über den Charakter der Hauptfigur desselben urtheilen mag, soviel steht fest, daß der Grütli-Schwur die großartigste dramatische Gruppe des deutschen Drama's ausmacht und daß unzählige Herzen aus dem Tell die edelste Begeisterung für die höchsten Güter der Menschheit schöpften und schöpfen werden. Nach der Vollendung des Tell machte sich Schiller an den „Demetrius“. Aber er sollte ihn nicht vollenden. Der Druck der Sorge von außen, das verzehrende Feuer des Gedankens von innen hatten die Gesundheit des Dichters früh untergraben. Jetzt erlag sie rasch und rettungslos. Die allgemeinste und aufrichtigste Wehklage ging durch Deutschland, als die Trauerkunde von dem am 9. Mai 1805 erfolgten Tode des geliebten Meisters erscholl [2]).

---

[1]) Vgl. über „Hermann und Dorothea“ die Besprechung des Werkes durch W. v. Humboldt (Ges. Schriften, Bd. 4, S. 1—268), dieses classische Muster der Kunstkritik.

[2]) Am härtesten traf der Schlag Göthe. Selbst kaum von einer Krankheit genesen, schrieb er an Zelter: „Ich dachte mich selbst zu verlieren und verliere nun den Freund und in dem-

Nachdem Göthe in den letzten Jahren seines Zusammenwirkens mit Schiller mit verschiedenen epischen Entwürfen sich getragen (die Jagd, Tell, Achilleis), archäologische Studien getrieben („Winkelmann und sein Jahrhundert" 1805) und mit der verunglückten Trilogie „die natürliche Tochter", wovon nur die Exposition fertig geworden, sich beschäftigt hatte, kehrte er immer wieder zum „Faust" zurück, dessen erster Theil, also der eigentliche Faust, endlich 1808 im 8. Bande der neuen, 1806 begonnenen Gesammtausgabe von Göthe's Werken erschien, die größte poetische That der germanischen Welt. Sie veranschaulicht sowohl den subjectiven Revolutionsdrang des 18. Jahrhunderts als überhaupt das Loos des Menschen, welcher, „ausgestattet mit dem schmerzlichsüßen Gefühle der Unendlichkeit, in die Schranken der Endlichkeit gebannt ist". Darum stellt sich denn auch Göthe's Faust nicht als ein bestimmtes historisches Individuum dar, sondern er ist vielmehr ein Repräsentant der ganzen Menschheit und der germanischen Rasseeigenthümlichkeiten insbesondere in einem solchen Grade, daß man das Gedicht „unbedenklich die Tragödie des deutschen Geistes" nennen darf. Der zweite Theil wurde erst im August 1831 beschlossen [1]). Wie die größte Bewunderung, so hat der Faust seinem Dichter auch den größten Haß erregt. Besonders war

---

selben die Hälfte meines Daseins." Als er sich einigermaßen gefaßt, sprach er öffentlich die hellenischen Worte: „Wir dürfen Schiller wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden; er hat als Mann gelebt und ist als vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten und so bleibt uns Achill als ewig strebender Jüngling gegenwärtig." Zehn Jahre nach Schiller's Tod hat Göthe ihm und seiner Freundschaft zu ihm in seinem „Epilog zu Schiller's Glocke" ein herrliches Denkmal gesetzt. Die im Grunde ganz müssige Streitfrage: ob Göthe oder Schiller der größere Dichter gewesen? ist jetzt bekanntlich entschieden. Göthe zeigte die richtigste Ansicht von dieser Streitfrage, indem er äußerte: „Die Deutschen sind doch ein wunderliches Volk; statt sich zu freuen, daß sie ein Paar solcher Kerle haben, streiten sie über uns hin und her." Daß Schiller der Wirkungsreichere der Beiden war, ist und sein wird, unterliegt keinem Zweifel. In Wahrheit, seit Homer hat kein Dichter auf die menschliche Gesellschaft eine so unermeßliche Wirkung geübt wie Schiller. Der 10. November von 1859 hat dies herrlich bezeugt. Nie, so lange die Welt steht, ist die Säcularfeier des Geburtstags eines Menschen im Vaterlande wie in der Fremde so allgemein, so dankbar und großartig begangen worden, wie Schiller's hundertjähriger Geburtstag begangen wurde.

[1]) „Der erste Theil zeigt in den ältesten Scenen die frischeste, freiströmende Naturpoesie; ja es scheint fast, daß wir in diesen den ersten Wurf unverändert erhalten haben, so daß der Dichter sich scheute, später daran zu ändern, obgleich an manchen Stellen leicht nachzuhelfen war und eine bei der Hast der Production eingeschlichene Härte hier und da mit leichter Mühe hätte weggeschafft werden können. Aber für diese nicht ganz wegzuleugnenden Mängel entschädigt uns reichlich die geniale schöpferische Kraft, welche Darstellung und Ausdruck durchweg athmen, an denen gleichsam noch der frische duftende Thau des Schöpfungsmorgens hängt. Im Gegensatz zum ersten Theil finden wir im zweiten höhere Kunstpoesie, welche überall die dem Inhalt entsprechende Form mit sicherm Bewußtsein geschaffen hat. — Wie man über die ästhetische Form des Gedichtes urtheilen möge, jedenfalls wird der Faust stets die deutscheste Schöpfung des deutschesten aller unserer Dichter bleiben; denn in keinem andern Gedichte haben sich alle Seiten der deutschen Natur, deutsche Gemüthlichkeit, deutscher Tiefsinn und deutsche Speculation, deutsches Erfassen der idealen Schönheit, deutsche Begeisterung für wahre Menschenwürde, deutsche Ausdauer und Thatkraft, das ganze deutsche Leben in einem so reichen Bilde gespiegelt, als in diesem Drama, welches selbst darin, daß es kühn die dramatische Form gesprengt, die Form dem Reichthum und der Tiefe des Gedankens geopfert hat, sich als echt deutsches Geisteswerk erweist." Düntzer. Ueber Göthe's Faust haben sehr Viele geschrieben. Ich nenne nur Carus, Enk, Rosenkranz, Weiße, Deycks, Vischer, Rötscher, Schubart, Carriere, Meyer und die Schrift H. Düntzer's „Göthe's Faust, zum ersten Mal vollständig erläutert", 2 Bde. 1850. Die Entstehungsgeschichte des Drama's s. b. Düntzer, I, 73—107, die Entwicklung der Faustsage ebendas. 1—72. Vgl. auch „die Literatur der Faustsage bis Ende d. J. 1850", system. zusammengestellt von F. Peter, 1851.

und ist das Werk ein Pfahl im Fleische der Klerisei und diese hat daher auch zu verschiedenen Malen einen förmlichen Kreuzzug gegen den „Heiden" Göthe gepredigt. In der That hat er auch sein pantheistisches Glaubensbekenntniß im Faust („Wer darf ihn nennen" u. s. f.) auf eine herrliche Weise ausgesprochen und in den Scenen in der Hexenküche die Ceremonien des christlichen Cultus, im Hexeneinmaleins das Dogma von der Trinität ganz offenkundig verhöhnt. Er deutete seine Stellung zum dogmatischen Christenthum und zu dessen Bekennern in seiner Aeußerung gegen Eckermann an: „Ich glaubte an Gott und die Natur und an den Sieg des Edlen über das Schlechte; aber das war den frommen Seelen nicht genug, ich sollte auch glauben, daß Drei Eins sei und Eins Drei; das aber widerstrebte dem Wahrheitsgefühl meiner Seele; auch sah ich nicht ein, daß mir damit auch nur im mindesten wäre geholfen gewesen." Kurz nach dem ersten Theil des Faust erschienen „die Wahlverwandtschaften" (1809), das unerreichte Muster moderner Novellistik, welches die plastische Kunst Göthe's noch einmal in ihrer ganzen Schönheit genießen und bewundern läßt. Dann nahmen ihn naturwissenschaftliche Studien („Zur Farbenlehre" 1810) und autobiographische Darstellungen in Anspruch, deren Krone „Aus meinem Leben, Dichtung und Wahrheit" (1811, 20 Bücher), zugleich die der deutschen Memoirenliteratur ist. Vor den Wirrnissen der Zeit, dem politischen und kriegerischen Getümmel, welches nach der Schlacht von Jena, unter deren verhallendem Kanonendonner sich Göthe mit Christiane Vulpius hatte trauen lassen, das Glück und die Existenz seines herzoglichen Freundes zu verschlingen drohte, was Göthe aufs Tiefste erschütterte, zog er sich immer mehr auf und in sich selbst zurück.

In den Jahren 1814—15 entstanden großentheils die Lieder und Betrachtungen des „Westöstlichen Divans", der 1819 erschien, Herder's Hinweisungen auf den Orient für die deutsche Literatur erst recht fruchtbar machte und die Idee der Weltliteratur nährte. Die späteren Productionen seines Alters tragen freilich den Stempel desselben. Es beginnt für Göthe die Zeit, wo ihm Alles „wunderbar", „wunderlichst", „unbegreiflichst", „incommensurabel" vorkam; die anschauliche Plastik seines Styles wich mehr und mehr der allegorischen Verschwommenheit, die Frische der Empfindung und des Gedankens dem Behagen an symbolischer Räthselei. Er fing an, in seine Werke allerlei Unerquickliches „hineinzugeheimnissen", wie der zweite Theil des Faust und „Wilhelm Meister's Wanderjahre" (1821) zeigen, in welchen letztern übrigens die sozialistischen Anklänge sehr beachtenswerth sind. Zuweilen brach noch ein innig warmer Jugendton durch die gnomisch-didaktische Erstarrung, wie in der leidenschaftlichen „Elegie aus Marienbad" oder in der Novelle „vom Kind und dem Löwen". Im März 1832 erkrankte Göthe und am 22. desselben Monats starb der Dreiundachtzigjährige. „Mehr Licht!" war das letzte Wort, welches seinen geweihten Lippen entfloh.

Als eine Ergänzung trat zu Göthe und Schiller ihr Zeitgenosse Jean Paul. Auch der Humor, für welchen Göthe nur in seiner Jugend, Schiller aber nur etwa in Wallensteins Lager ein Organ gehabt, sollte in dieser Zeit in Deutschland einen großen Verkündiger finden. Johann Paul Friedrich Richter, gewöhnlich nur Jean Paul genannt, wurde am 21. März 1763 zu Wunsiedel, einem Städtchen des Fichtelgebirges, geboren und starb am 14. November 1825 zu Baireuth [1]). Seine Jugend und Bildungszeit war eine sehr gedrückte, eine

[1]) Vgl. Wahrheit aus Jean Pauls Leben (1826 fg., ein unvollendetes Gegenstück zu Göthe's Selbstbiographie); Leben und Charakteristik Jean Pauls von H. Döring (2 Bde. 1830); J. P. F. Richter, ein biographischer Commentar zu dessen Werken, von O. Spazier (5 Bde. 1833); Jean Pauls Briefwechsel mit Jacobi (1828), mit Otto (1829), mit Voß (1834). J. P. F. Richters sämmtl. Werke (60 Bde. 1826 fg.). Das schönste Urtheil über Jean Paul enthält Börne's Denkrede auf ihn (Börne's ges. Schriften, IV, 46—59).

wahre „Passionszeit“ und „Hungerperiode“, aber das reine Gold seines liebeglühenden Gemüths litt nie das Ansetzen des Rostes der Verbitterung. Er haderte und kämpfte nicht wie Schiller mit dem Schicksal, er trug duldend das „Alpdrücken“ desselben. Seine Kindheit, obwohl von Armuth und Sorge umlagert, war für ihn stets ein verlorenes Paradies, auf welches er, wie auf die Idyllik seiner Heimat, immer mit jenem herzinnigen Heimweh zurückblickte, welches alle seine Schriften durchzieht. Noch in alten Tagen wogt ihm das Herzblut, wenn er „das Kuhglockenspiel der hohen fernen Kindheitsalpen“ wieder vernimmt. Seine Bildung, die er äußerlich auf der Universität Leipzig beendigte, war zu frühe ihm selbst überlassen, um eine geregelte sein zu können. Daher seine „uferlose“ Lese- und Excerpirsucht, daher sein unermeßliches, aber zerbröckeltes und confuses Wissen, welches auf die Form seiner Werke so nachtheilig gewirkt hat und dessen Unordnung auch in seinen nach der wissenschaftlichen Seite hin liegenden Schriften („Vorschule der Aesthetik“ [1]), „Levana oder Erziehlehre“, „Selina oder über die Unsterblichkeit der Seele“), die allerdings voll genialer Blicke und Winke sind, keine rechte Klarheit und Methode aufkommen ließ. Rousseau's Einfluß entfremdete ihn der Theologie, der früh erwachte Hang und Drang zur Schriftstellerei, welchen der Mangel an Brot noch mehr stachelte, brachte ihn von den Fachwissenschaften überhaupt ab. Neunzehn Jahre alt, schrieb er seine „Grönländischen Prozesse“ (1783), in welchen der Titanismus jener Zeit herb satirisch sich äußerte. Noch neun Jahre lang arbeitete er dann nach seinem eigenen Ausdruck in der „Essigfabrik der Satire“ und gab als Frucht dieser Arbeit 1788 die „Auswahl aus des Teufels Papieren“, in welchen jedoch das satirische Element schon milder auftritt. „Die unsichtbare Loge“ (1793), eine Art pädagogischen Romans, vermittelt den Uebergang des Dichters zum Humor und bezeichnet einen wichtigen Zeitabschnitt in seinem Leben, indem hier zum ersten Mal der eigentliche Jean Paul sich ankündigt und der Erfolg des Buches im Buchhandel auch der äußerlichen Existenz des Verfassers eine günstige Wendung versprach. In enger Hüttenstube neben dem surrenden Spinnrad seiner Mutter sitzend ging Jean Paul jetzt mit frischer Schöpferlust an Werke des freien Humors, welcher „durch Thränen lächelt und, obgleich auf dem niedrigen Soccus wandelnd, doch oft die tragische Maske führt, wenigstens in der Hand.“ Sein „Hesperus“ (1795) gewann ihm unzählige Herzen, die Frauenwelt wandte ihm eine enthusiastische Verehrung zu, welche er durch neue, rasch auf einander folgende Dichtungen stets wach erhielt, und selbst ein so ernster Geist wie Herder sagte von dem großen Humoristen, „es wohnten in demselben die heiligen drei Könige zusammt und der Stern gehe immer über seinem Haupte.“ Göthe und Schiller dagegen verhielten sich kälter gegen ihn, weil sie sich mit seiner Formlosigkeit nicht zu befreunden vermochten. Und doch war Jean Paul eine der Schiller'schen vielfach verwandte Natur, denn wenn auch Schiller von der Sentimentalität Jean Pauls weit entfernt gewesen ist, so harmonirte dieser um so mehr mit Schiller in Allem, was mit der Liebe zur Freiheit zusammenhing. Wie mächtig und kühn der weiche Humorist werden konnte, wo es galt, für jene zu streiten, beweisen sein „Freiheitsbüchlein“ (1808) und seine „Dämmerungen für Deutschland“ (1809), welche er unter dem Drucke der französischen Occupation erscheinen ließ. Alle Keime der humoristischen Eigenthümlichkeit Jean Pauls finden sich schon in der schönen Episode der unsichtbaren Loge, „das Leben des vergnügten Schulmeisterlein Wuz“. Das Bestreben, der Heiterkeit stets die Wehmuth, der Lust am Leben stets den geheimen Schmerz desselben zur Folie zu

[1]) Jean Paul definirt in diesem Werke den Humor als das „umgekehrte Erhabene, welches nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Contrast mit der Idee vernichtet.“

geben, die Lust an idyllischem Stillleben und die Versenkung in dessen Einzelheiten, das himmlische Mitleid mit den Armen, Unterdrückten und Hülfebedürftigen, die gränzenlose Liebesfülle, welche ihre lächelnden Thränen und ihr thränendes Lächeln über die ganze Menschheit ausströmt, die unersättliche elegische Naturschwelgerei — das Alles findet sich schon in dem genannten Idyll angedeutet und fand dann in den beiden Romanen, welche dem Hesperus folgten, in „Quintus Fixlein" (1795) und in den „Blumen-, Frucht- und Dornenstücken oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten Siebenkäs" (1796), wie im „Jubelsenior" (1797), seine weitere Entwicklung [1]). Die „biographischen Belustigungen unter der Gehirnschale einer Riesin" und „das Kampanerthal" sind als Studien zu seinem Haupt- und Universalroman „der Titan" (1800—1803) zu betrachten, an dem er seit 1796 arbeitete und in welchem er, wie diese Dichtung auch in die äußere Glanzperiode seines Lebens fällt, alle Stralen und alle Kraft der Innerlichkeit desselben sammeln, die Summe seiner Bildungsgeschichte ziehen wollte. Man kann dieses Werk in seinem Wollen dem Faust vergleichen, denn es sollte „die innere Entwicklungsgeschichte eines durch Anlagen, Erziehung und Verhältnisse harmonisch vollendeten Wesens von dessen frühester Kindheit bis zum Eintritt in einen den höchsten Kräften der Menschheit entsprechenden Wirkungskreis" darstellen und stellt sie wirklich dar, aber in der unkünstlerischen Manier Jean Pauls. In den „Flegeljahren" wird der Gegensatz zwischen idealischem Jugendstreben und der Prosa der Wirklichkeit sehr anziehend humoristisch zur Anschauung gebracht. Im „Feldprediger Schmelzle", in „Katzenbergers Badreise" und im „Leben Fibels" kehrt der Dichter aus der hochidealischen Sphäre des Titan wieder zur Welt des Idylls zurück. Der „Komet" (1820—22) kann für den deutschen Don Quijote gelten. Der Held dieses Romans, welcher ein komischer zu heißen durchaus verdient, ist nämlich ein Apotheker, der seine fixe Idee, er sei ein Fürst, im Leben geltend zu machen sucht. Allen Werken Jean Pauls mangelt jedoch innerlich die Gesundheit, denn alle seine Gestalten sind von der Krankheit am Irdischen, so zu sagen von einer geistigen Schwindsucht befallen. Seine aus Regenbogenfarben gewobene dichterische Welt hängt in der Luft. Der Mangel an Realismus beeinträchtigt die Form in einem Grade, daß auch der Inhalt darunter leidet. Jean Pauls Poesie ist durchweg lyrisch verschwommene Farbenpoesie und alle ihre Mondscheinlandschaften, Blüthenstaubwolken, Blumenthränen und Nachtigallenklagen können den Mangel an plastischer Gestaltung nicht ersetzen. Aber willst du dich „auf den Flügeln der Phantasie zu den rothen Abendwolken deiner hinabgesunkenen Jugend erheben", Jean Paul wird dich führen; weinst du einsam in deiner Kammer, Jean Paul schleicht sich zu und sagt: „Ich komme, mit dir zu weinen!"; hat dich die Welt verwundet

---

[1]) „In den Ländern werden nur die Städte gezählt; in den Städten nur die Thürme, Tempel und Paläste; in den Häusern ihre Herren; im Volke die Kameradschaften; in diesen hre Anführer. Vor allen Jahreszeiten wird der Frühling geliebkost, der Wanderer staunt breite Wege und Ströme und Alpen an und was die Menge bewundert, preisen die gefälligen Dichter. Jean Paul war kein Schmeichler der Menge, kein Diener der Gewohnheit. Durch enge, verwachsene Pfade suchte er das verschmähte Dörfchen auf. Er zählte im Volke die Menschen, in den Städten die Dächer und unter jedem Dach jedes Herz. Alle Jahreszeiten blühten ihm, sie brachten ihm alle Früchte. Auch der ärmste Dichter, und schlotterte ihm nur eine Saite noch auf seiner kümmerlichen Leier, hat die Feiertage der ersten Liebe besungen. Jean Paul wartet diese heilige Flamme, bis sie mit dem Tode erlischt. Bei jeder goldenen Hochzeit ist er der trauende Priester, der die alten Herzen noch einmal an einander legt und die zitternden Hände zum letzten Male paart, bevor der Tod sie trennt. Durch Nebel und Stürme und über gefrorene Bäche dringt er in das eingeschneite Häuschen eines Dorfschulmeisters, die Christnachtfreuden seiner Kinder zu theilen. Er führt die Müden und Hungrigen in die Stadt seiner Liebe. Die Liebe war ihm eine heilige Flamme und das Recht der Altar, auf dem sie brannte, und nur reine Opfer brachte er ihr." Börne.

und verbittert und die Glut der Begeisterung in dir erstickt, so sucht und findet Jean Paul „in der Asche eines ausgebrannten Herzens den letzten, halbtodten Funken und facht ihn wieder zur hellen Liebesflamme an."

Mitten in die großartigen Tendenzen und Bestrebungen der Heroen unserer classischen Literaturperiode mischten sich die unreinen Töne der Nachahmer und neben den Meisterwerken Göthe's, Schillers und Jean Pauls wußte sich das Unzulängliche, Fade und Schlechte breit zu machen, vom Publicum oft mit weit größerer Theilnahme aufgenommen als das Gute und Vollkommene. Göthe's Götz rief eine Unzahl mittelmäßiger Ritterschauspiele, wie Babo, Törring und Andere sie dichteten, und elender Ritterromane, wie Spies, Cramer und Schlenkert solche sudelten, hervor. Auch die „Sagen der Vorzeit" von Veit Weber (L. Wächter) gehören in dieses Genre. Jeanpaulisirende Romane schrieb Ernst Wagner (geb. 1764) und einen beachtenswerthen didaktisch politischen F. W. v. Meyern (1760—1829, „Dya-Na-Sore"). Auf Schillers Räuber pfropften Vulpius („Rinaldo Rinaldini") und Andere ihre spektakelvolle Räuberromantik und hinter Göthe's Werther her kam die Flut der unsäglich mattherzigen Romane H. J. Lafontaine's (1756—1831), durch welche die guten Deutschen ihre Thränendrüsen so gerne in Thätigkeit setzen ließen. Auch die Rührstücke F. L. Schröder's (1744—1816) und A. W. Iffland's (1759 bis 1814) erfüllten diesen Zweck vortrefflich und waren daher sehr willkommen. Indessen muß man, um namentlich dem durch und durch braven Iffland gerecht zu werden, zugestehen, daß die Iffland'schen Familiendramen, insbesondere „die Jäger", von nationaler Bedeutung waren und sind, weil der Deutschen Familienhaftigkeit entsprechenden Ausdruck leihend. Man hätte meinen sollen, bei dem Aufschwunge der deutschen Schauspielkunst, welchen sie in dieser Zeit durch große Mimen, wie Iffland, Schröder, Beil, Beck, Eckhof und Fleck nahm, müßte etwa Schiller die Bühne beherrscht haben. Dem war aber nicht so. Der Beherrscher der Bühne war A. v. Kotzebue (1761—1819), ein niederträchtiger Charakter, ein verlüderlichtes dramatisches Talent, der seiner bedeutenden Begabung nach als Lustspieldichter etwas Tüchtiges hätte werden können, seiner Flüchtigkeit und Gemeinheit zufolge aber nur ein unermüdlicher Schmierer wurde[1]). Gleich ihm ist auch der beliebte Schwankdichter A. F. E. Langbein (1751—1835) nur in der Gemeinheit groß.

In der elegischen Lyrik spannen Ch. A. Tiedge (1752—1841), der sich besonders durch sein Lehrgedicht „Urania" bei den Freunden und Freundinnen einer vornehm sentimentalen Frömmigkeit einen Namen gemacht, F. von Matthisson (1761—1831), dessen poetische Landschaftmalerei Schiller übermäßig gepriesen, und der tiefgemüthliche J. G. von Salis-Sewis (1762—1834) den von Hölty begonnenen Faden fort. Zu ihnen gesellten sich mit gleichem Streben A. Mahlmann (1771—1826), sowie die Dichterinnen Friedrike Brun (st. 1835), Elisa v. d. Recke (st. 1833) und Luise Brachmann (st. 1822). Die Lyrik von K. L. v. Knebel (1744—1834) hält sich in Ramlers Manier. Im Lehrgedicht versuchte sich V. W. Neubeck (geb. 1765, „die Gesundbrunnen"), in der Satire J. D. Falk (1770—1826, „die Helden", „Elysium und Tartarus", „die Uhue") nicht ohne Glück. L. Th. Kosegarten (1758—1818) trieb sich unter allerlei Mustern völlig unselbstständig umher, ahmte Herders Legenden, Voß' Idyllik („Jukunde", „die Inselfahrt") und von Anderen Anderes nach. Das gleiche ist von dem Dänen Baggesen (1764 bis 1826), von dem im folgenden Hauptstück weiter die Rede sein wird, zu sagen.

---

[1]) Er schmierte, wie man Stiefel schmiert, verzeiht mir diese Trope,
Und übertraf an Fruchtbarkeit selbst Calderon und Lope. Platen.

Er ahmte in seinen deutschen Gedichten erst Klopstock, dann Wieland („Adam und Eva“), dann Voß („Parthenais“), dann Schiller und endlich die Romantiker nach; doch trifft er in seinem Idyll Parthenais manchmal den rechten Ton der Naturschilderung[1]). Unabhängiger von Voß ist J. K. Grübel (1736 bis 1809), der in seinen in der Nürnberger Mundart verfaßten Gedichten das spießbürgerliche Leben allerliebst idyllisch schildert. Den nämlichen Dienst erwies der liebenswürdige, auch in der Ballade bedeutende J. M. Usteri (1763—1827) dem bürgerlichen und landpfarrlichen Leben seiner Heimat im Züricher Dialekt. Der unverwelklichste Kranz mundartlicher Dichtung gebührt jedoch Johann Peter Hebel (geb. am 10. Mai 1760 zu Basel, gest. am 22. September 1826 zu Schwetzingen), der in seinen „Allemannischen Gedichten“, wie Göthe treffend sagte, das ganze Universum auf die anmuthigste Weise verbauert hat. Kein moderner Idyllendichter kommt ihm an Naturwahrheit, Naivetät, Frische und Treuherzigkeit gleich und sein Gedicht „die Wiese“ ist die Perle der deutschen Idyllik. (Hebels Werke, 3 Bde. 1847.) Schillers Räuber haben die Erstlingsdramen von H. Zschokke (1771 — 1846) zu verantworten („Aballino“ u. a.). Später wandte sich Zschokke, der sich um die Schweiz bekanntlich vielfache staatsmännische und publizistische Verdienste erworben, zur Volksschriftstellerei („das Goldmacherdorf“ u. A.) und zur Novellistik, in welcher ihm die komisch gefärbte Erzählung mitunter ganz vortrefflich, weniger dagegen der historische Roman à la Scott gelang. Jedenfalls gehört er zu den beliebtesten unserer Erzähler. An Jean Paul lehnen sich die beiden Humoristen, der ungezwungen heitere Ulrich Hegner (1759—1840, „die Molkenkur“, „Saly's Revolutionstage“) und der geistvolle, die freisinnige Richtung mit scharftreffendem Witz verfechtende Graf von Benzel-Sternau (1767—1844, „das goldene Kalb“, „der steinerne Gast“, „Pygmäenbriefe“, „der alte Adam“ u. A.). Zwei eigenthümliche Gestalten unserer Literatur sind Seume und Hölderlin. Johann Gottlieb Seume (1763—1810), dessen Gedichte und Reisewerke von heißer Vaterlandsliebe und glühendem Tyrannenhaß dictirt wurden, lebte und schrieb wie Georg Forster und endete in stoischer Resignation wie Klinger. Friedrich Hölderlin wurde geboren am 29. März 1770 zu Lauffen am Neckar und verfiel 1802 dem Irrsinn, welcher ihn bis zu seinem am 7. Juni 1843 erfolgten Tode nicht mehr verließ[2]). Hölderlins Jugendgedichte verrathen überall den Einfluß seines Lands-

[1]) Man vgl. z. B. Baggesen's Schilderung des Staubbachs mit der oben mitgetheilten Beschreibung dieses Naturschauspiels von Haller und man wird den Vorschritt wohl bemerken.

> Wie, wenn gelind anfächelt der West, vom Gipfel des Mastbaums
> Vielgeschlängelt, in wechselndem Schwung das Wimpel herabschweift,
> Bald in die Länge gestreckt, bald eingeschlürft im Geringel
> Fallend und wieder gehoben, ein Spiel des scherzenden Zephyrs,
> Immer, wenn kaum es die Welle berührt mit der züngelnden Spitze,
> Zuckt es zurück, flammt schollernd empor und flattert am Himmel:
> Also schwebt in der wehenden Luft der ätherische Gießbach
> Mannigfaltig bewegt, vom Rande der ragenden Felswand
> Hochabwallend, gefangen im Fall, nun hierhin und dorthin
> Flatternd, ohne den Grund mit dem flutigen Schweif zu berühren.
> Oben erscheint er als Strom, ein der Luft entstürzender Meerschwall,
> Hoch in der Mitt' ein Gewölk und unten ein weißlicher Nebel;
> Dann in der Tiefe hinab des hundertklaftrigen Jähfalls
> Löst sich die Woge verdünnt zur Wolk' und verdunstet als Rauchdampf.
> Nur hoch oben donnert er stets und droht in dem Hersturz
> Alles mit reißender Flut zu verschwemmen; allein es verwandelt
> Sanft sich in Milde die Wuth und er netzt staubregnend das Hüglein,
> Daß auch die zartesten Kräuter des Frühlings unter ihm aufblüh'n.

[2]) Hölderlin's sämmtl. Werke, herausg. von Ch. Th. Schwab, 2 Bde. 1846. Der

manns Schiller, allein bald erhob er sich zu einer Selbstständigkeit und Originalität, welche ihn unzweifelhaft zu den größten Lyrikern Deutschlands stellt. Die großartigen Hymnen „An das Schicksal“ und an den „Genius der Kühnheit“ bilden das würdige Vorspiel zu seinen wunderbar ergreifenden Liedern an Diotima, wo „befreiet in Flammen fliegt in Lüfte der Geist uns auf,“ und zu seinen Oden und Rhapsodieen, wo bald ein „göttlicher Wahnsinn“ erhaben träumt und schwärmt („der Rhein“, „der blinde Sänger“, „das Ahnenbild“, „Dichtermuth“, „unter den Alpen gesungen“, „an Eduard“ u. a. m.), bald inneren und äußeren Anregungen und Erlebnissen in wenigen Strophen der Stempel des Idealen aufgedrückt wird („die Launischen“, „der Zeitgeist“, „der Tod für's Vaterland“, „die Heimat“, „die Hoffnung“, „die Liebe“, „der Abschied“ u. a.), bald Naturgemälde mit vollendeter Plastik entworfen werden („Heidelberg“, „der Neckar“). In seiner „Emilie“ hat Hölderlin eine poetische Erzählung geschaffen, die ganz eigenthümlich in unserer Literatur dasteht; seine Elegieen („Menons Klage um Diotima“, „die Herbstfeier“, „der Wanderer“) athmen das innigste Gefühl; sein schilderndes Gedicht „der Archipelagus“ ist ein unvergleichlicher Triumphgesang auf Hellas, sein Roman „Hyperion“ das schönste Klagelied auf den Untergang der hellenischen Welt [1]). Seine Tragödie „Empedokles“ ist leider

---

2. Bd. enthält den Briefwechsel des Dichters und dessen Biographie von dem Herausgeber. Höchst wehmüthig stimmen die am Schluß mitgetheilten Gedichte aus der Zeit von Hölderlin's Irrsinn. Es gewährt großes psychologisches Interesse, zu sehen, wie dieser edle Geist in seiner Umnachtung noch nach Gestaltung poetischer Vorstellungen rang, die ihn früher beschäftigt hatten. Eine seiner schönsten Oden, „der blinde Sänger“, hebt mit den Strophen an:

Wo bist du, Jugendliches! Das immer mich
Zur Stunde weckt des Morgens, wo bist du, Licht?
Das Herz ist wach, doch hält und hemmt in
Heiligem Zauber die Nacht mich immer.
Sonst lauscht' ich in der Dämmerung gern, sonst harrt'
Ich gerne dein am Hügel und nie umsonst!
Nie täuschten mich, du holdes, deine
Boten, die Lüfte, denn immer kamst du,
Kamst allbeseligend den gewohnten Pfad
Herein in deiner Schöne. Wo bist du, Licht?
Das Herz ist wieder wach, doch bannt und
Hemmt die unendliche Nacht mich immer.

Dies variirte der Geisteskranke also:

Wo bist du, Nachdenkliches! Das immer muß
Zur Seite geh'n zu Zeiten, wo bist du, Licht?
Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich
Hemmt die erstaunende Nacht nun immer.
Sonst nämlich folgt' ich Kräutern des Walds und lauscht'
Ein weiches Wild am Hügel und nie umsonst;
Nie täuschten, auch nicht einmal deine
Vögel, denn allzubereit fast kamst du,
So Füllen oder Garten dir labend ward,
Rathschlagend, Herzens wegen; wo bist du, Licht?
Das Herz ist wieder wach, doch herzlos
Zieht die gewaltige Nacht mich immer.

[1]) Im Hyperion (Werke, I, 142 fg.) findet sich die berühmte Strafrede auf Deutschland und die Deutschen. Dagegen richtet er auch die schönen Worte an Deutschland:

O heilig Herz der Völker, o Vaterland!
Allduldend gleich der schweigenden Mutter Erd'
Und allverkannt, wenn schon aus deiner
Tiefe die Fremden ihr Bestes haben.
Sie ernten den Gedanken, den Geist von dir,
Sie pflücken gern die Traube, doch höhnen sie
Dich ungestalte Rebe, daß du
Schwankend den Boden und wild umirrest.

unvollendet geblieben. Unter allen deutschen Dichtern stehen die antiken Rhythmen und Maße Hölderlin weitaus am natürlichsten zu Gesichte, denn er war eine durchaus hellenische Natur und seine Lyrik wird durch die geniale Art und Weise, wie sie das Hellenenthum gleichsam aufs Neue schuf, erst in der Zukunft ihre volle und gerechte Würdigung finden. (Vgl. Hölderlin und seine Werke, v. A. Jung, 1848.)

4.

Neueste Zeit.

Göthe, Schiller und ihre großen Geist- und Zeitgenossen hatten die ideelle Revolution Deutschlands im 18. Jahrhundert in der Literatur zu classischer Gestaltung geführt und abgeschlossen. Aber bei der allseitigen Bewegung und Anregung, welche diese Epoche in die Geister gebracht, konnte die literarische Production nicht stille stehen, um so weniger, da strebsame Kräfte und Talente bei den politischen Verhältnissen unseres Landes noch immer fortwährend auf das literarische Gebiet sich angewiesen sahen. Vor Allem machte sich jetzt die Nothwendigkeit neuer Elemente in der Literatur geltend, weil die bisher vorhandenen von unsern Classikern vollständig erschöpft worden waren und höher gehende Forderungen durch flache und platte Nachahmung, wie sie zu Ausgang des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts eingerissen, nicht befriedigt werden konnten. Die Wissenschaft war als Rationalismus vielfach zu einer unerquicklichen Verstandesdürre versandet und der transcendentale Idealismus Kant's in der Ichheitslehre J. G. Fichte's (1762—1814), des großen Patrioten, dessen inmitten bonaparte'scher Bajonnette gehaltene „Reden an die deutsche Nation" (1808) zu den besten Thaten deutscher Wissenschaft zählen — in eine Spitze ausgelaufen, deren haarscharfe Dünne sich nothwendig umbiegen mußte. Es gab sich daher einestheils das Bedürfniß kund, aus dem abstracten Idealismus herauszukommen und die Vernunft in der Wirklichkeit als das schaffende und gestaltende Prinzip zu begreifen und geltend zu machen, anderntheils das Bestreben, neben dem forschenden und erkennenden Geist auch das fühlende Gemüth wieder in seine Rechte einzusetzen. Jene wissenschaftliche Aufgabe suchten F. W. J. Schelling (1775—1854), der Stifter des Systems der absoluten Identität, und G. F. W. Hegel (1770 bis 1831), der Gründer des Systems des absoluten Idealismus, diese F. D. E. Schleiermacher (1768—1834), G. H. Schubert (1780—1860) und K. W. F. Solger (1780—1819) zu lösen. Schelling und Hegel, Schleiermacher und Solger haben überdies durch ihre kunstphilosophischen Schriften unmittelbar in die Entwicklung der Literatur eingegriffen. Fichte's Idealismus, Schelling's Naturphilosophie, Schleiermacher's Theosophie befruchteten nacheinander die Keime der neuen literarischen Bewegung, wie sie, zusammenhängend mit ähnlichen Bestrebungen in andern Ländern Europa's, auf der Gränzscheide zweier Jahrhunderte als romantische Schule sich ankündigte [1]).

Ihre ersten literarischen Aeußerungen waren durchaus kritisch und polemisch.

---

[1]) Vgl. über die romantische Schule außer Gervinus, Hillebrand u. A. m. J. v. Eichendorff: Ueber die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie in Deutschland, 1847. H. Hettner: die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Göthe und Schiller, 1850. H. Heine: die romantische Schule, 1838. J. Schmidt: Gesch. d. Romantik, II, 319 fg. A. Ruge, gesamm. Werke, I, 247 fg.

Die sentimentale Misère der Kotzebue und Lafontaine, der philisterhaft nüchterne Rationalismus der Nicolaiten ward verhöhnt und bekämpft, Göthe Huldigung geleistet, Schiller, dessen ethisches Streben nicht in den romantischen Kram paßte, vornehm ignorirt. Nach allen Seiten hin wurde übermüthig auf die alten Perücken geklopft und dadurch viel skandalöser Puderstaub erregt. Fragte man, was die neue Schule Positives wollte, so lautete die Antwort ungefähr folgendermaßen. Sie wollte die Einheit von Poesie und Leben begreifen, verkünden und herstellen, sie wollte, was freilich auch Göthe und Schiller schon in ihrer Weise erstrebt, das Ideelle in das Reale einbilden, sie wollte die Welt der Wirklichkeit mit dem Geist der Poesie durchdringen, hiedurch die Gesellschaft von aller philisterhaften Beschränkung und Beschränktheit emanzipiren und in eine Sphäre der Erziehung und Bildung erheben, wo Leben und Kunst in der höheren Einheit der Religion sich begegne und umfasse. Es leuchtet hieraus ein und muß anerkannt werden, daß die Romantiker ursprünglich eine große und schöne Absicht hatten; allein um diese künstlerisch und nationalliterarisch zur That zu machen, fehlte ihnen theils Genie und Energie, theils schlugen sie zur Erreichung ihres Zweckes so verkehrte Wege ein, daß statt des Vorschritts, den sie Anfangs bezweckten, ein krasser Rückschritt erfolgte, in Folge dessen heutzutage Reaction und Romantik ganz gleichbedeutende Begriffe sind. „Ein Romantiker," sagt Hettner, „ist uns nicht ein Reactionär kurzweg, sondern ein Reactionär aus Doctrin und Bildung; er will nicht das Alte, bloß weil dies alt und hergebracht ist und vielleicht seinem äußeren Behagen und Vortheil besser zusagt[1]). Er will es, weil die fertigen, fest abgeschlossenen und sinnlich greifbaren Gestalten und Formen der abgestorbenen Vergangenheit ihm unendlich gemüthlicher und poetischer dünken als das erst werdende Neue, das der rathlosen Phantasie nirgends greifbare und feste Anhaltspunkte zu bieten weiß." Schärfer faßt Ruge die Begriffe der Romantik und Reaction in ihrer Einheit, wenn er den Romantiker bezeichnet als „einen Mann, der mit den Mitteln unserer Bildung der Epoche der Aufklärung entgegentritt und das Prinzip der in sich befriedigten Humanität auf dem Gebiete der Wissenschaft, der Kunst, der Ethik und der Politik verwirft und bekämpft." Ein Adept der Romantik, Eichendorff, spricht es ganz naiv aus, daß die romantische Schule eigentlich Nichts gewesen sei, als das „Heimweh nach der verlorenen Heimat", d. h. nach der katholischen Kirche und was an dieser hängt. Und so war es auch oder wurde es vielmehr, sowie sich die romantische Doctrin bestimmter gestaltete.

Um nämlich die von den Romantikern geforderte höhere Lebenseinheit zur Anschauung und Geltung zu bringen, wußten sie nichts Besseres zu thun, als auf die Romantik des Mittelalters zurückzuweisen, in welcher, behaupteten sie, das Christenthum Staat, Kirche, Volk, Wissenschaft, Kunst und Leben zu einer Einheit zusammenfaßte. Laut ward verkündet, „im Mittelalter hätten sich alle Interessen und Richtungen im Höhepunkte der Religion gesammelt", die aus der Religion fließende Poesie hätte „das ganze bunte, farbenreiche Leben nach allen Seiten hin begleitet und durchtönt; hiedurch hätten im Mittelalter der schroffen Trennung der Stände des Feudalstaates ungeachtet alle Lebenserscheinungen einen innigen Zusammenhang mit dem Volksleben gewonnen, und weil dieses die einzige und unerschöpfliche Quelle der Poesie sei, so müsse durch Wiederherstellung der mittelalterlich romantischen Welt in Kirche, Staat und Volksleben unfehlbar auch Poesie und Wissenschaft verjüngt werden." Sodann wurde mit der mittelalter-

[1]) Dieser Satz Hettner's möchte doch einigermaßen zu beschränken sein. Man wird nicht umsonst ein Heuchler, wie F. Schlegel, oder ein Schuft, wie der mit der Romantik vielfach liirte, feige, feile, lüderliche Gentz, seit dessen Apostasie das literarische Renegatenthum in Deutschland so sehr Mode geworden.

lichen Einfältiglichkeit und Kindlichkeit bis zur Kinderei kokettirt, die mittelalterliche Kunst über alle Maßen bewundert, die mittelalterliche Raritätenkammer neu aufgeputzt und verehrt, im Namen des Glaubens aller Vernunft der Krieg erklärt, bis der mystische Aberwitz in des berüchtigten Renegaten und Jesuiten J. Görres (1776—1847) „christlicher Mystik" gipfelte, gegenüber der freien Geistesthätigkeit die asketische Versumpfung angepriesen in einem Grade, daß F. Schlegel das pflanzenhafte Vegetiren als den glücklichsten Zustand menschlichen Daseins proclamirte, endlich mit Allem Bruderschaft geschlossen, was auf Hemmung des weltgeschichtlichen Vorschritts ausging. Es wäre indessen thöricht, leugnen zu wollen, daß die Romantik nach mancher Seite hin heilsam auf das deutsche Leben und die deutsche Literatur eingewirkt habe. Sie hat der Philisterei manchen scharfen Pfeil in's Herz geschossen, sie hat zur wissenschaftlichen Aufhellung des Mittelalters wesentlich beigetragen, sie hat Bestrebungen gefördert, wie die treffliche Sprach-, Sagen-, Mythen- und Rechtsforschung der berühmten Brüder Jakob Grimm (geb. 1785, deutsche Grammatik 1818 fg., deutsche Rechtsalterthümer 1828, deutsche Mythologie 1843, Geschichte der deutschen Sprache 1849) und Wilhelm Grimm (1786—1859, die deutsche Heldensage 1829, gemeinschaftlich mit seinem Bruder das deutsche Wörterbuch 1852 fg.). Ein anderes Verdienst der romantischen Schule besteht in der Entwicklung und Bethätigung der Herder-Göthe'schen Idee der Weltliteratur durch sie, was freilich mit ihrem Grundmangel, dem Mangel an schöpferischer Kraft, eng zusammenhängt. Die Romantiker waren durchweg mehr receptiv als productiv. Zu wirklich großen künstlerischen Thaten haben sie es nirgends gebracht. Wo sie Anläufe dazu nahmen, wie Novalis im „Ofterdingen", Arnim in den „Kronwächtern", Tieck im „Aufruhr in den Cevennen", blieben es eben Anläufe, die nur Stückwerk zur Folge hatten. Allein vermöge ihrer außerordentlichen Receptivität waren sie ungemein geeignet, die Wechselwirkung der verschiedenen Literaturen unter und auf einander zu vermitteln. Sie bürgerten Shakspeare und Cervantes, Calderon und Dante bei uns ein, sie eröffneten uns die poetische Welt des Südens und des Orients, sie stehen an der Spitze einer Reihe von Uebersetzungsmeistern (Gries, Streckfuß, Kannegießer, Regis, Rückert, Donner, Droysen, Seeger, Freiligrath, Pfitzer, Mohnike, Schack, Dohrn, Bodenstedt, Hoefer, Böttger u. a. m.), wie keine andere Nation sie besitzt, sie haben endlich die wahrhaft wissenschaftliche und fruchtbringende Behandlung der Literaturgeschichte angeregt und begonnen. Wenn es aber die romantische Impotenz nicht zu wahrhaft epochemachender dichterischer Wirksamkeit bringen konnte, wie erklärt sich der große Lärm, den die romantische Schule gemacht, der bedeutende Einfluß, welchen sie, wenigstens für einige Zeit, ausgeübt? Einfach aus dem Zusammenhang der Romantik mit der politischen Reaction, welche die Resultate des glorreichen Befreiungskampfes gegen den Weltthrannen Napoleon zu ihrem Hausgebrauch zu escamotiren und die deutsche Nation um die Früchte ihrer Anstrengungen zu prellen wußte. Es gelang den Dunklern und Absolutisten vollständig, das Prinzip der Nationalität, welches durch die Freiheitskriege seine Bluttaufe erhalten hatte, zu fälschen und aus dem gefälschten die unheilvollsten Folgerungen abzuleiten. Es ging daher nicht eben wunderbar zu, daß die romantische Schule zu einer Zeit, wo ein Haller sein berüchtigtes theokratisch-feudalistisches Buch von der Restauration der Staatswissenschaften schrieb, wo Schaaren strohhirniger Maler nach Rom liefen, um in den Schooß der alleinseligmachenden Kirche zurückzukehren, kurz zu einer Zeit, wo religiöser und politischer Jesuitismus nach Wiedereinsetzung der Bourbons in Frankreich und unter dem Schutze der heiligen Allianz ungescheut sein verdummendes, freiheitsmörderisches Gewerbe trieb — es ging, sage ich, nicht eben wunderbar zu, daß zu einer solchen Zeit und unter solchen Ver-

hältnissen die romantische Schule in Deutschland große Vorschritte machte. Aber die Herrlichkeit währte denn doch nicht gar zu lange. Die „mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält", konnte sich nicht lange gegen die Sonne der Vernunft behaupten, die durch alle künstlich gemachten Nebel immer wieder siegreich hindurchbricht. Der gesunde Menschenverstand, der religiöse und politische Freiheitsdrang erhob sich in Deutschland an allen Ecken und Enden gegen den romantischen Obscurantismus und Göthe sprach (Kunst und Alterthum, 2. Heft) der „neudeutschreligiöspatriotischen" romantischen Schule ein Verdammungsurtheil, an dessen Wirkungen sie langsam verstarb. Sie verlor ihren Einfluß auf das Geistesleben der Nation im Ganzen und Großen und die Entwicklung der Literatur lenkte wieder auf die Bahn des Humanismus und der Emanzipation ein. Selbst der Romantiker Eichendorff sah sich gezwungen, zu gestehen, daß es mit der Romantik aus sei, indem er wehmüthig sagt: „Noch ist kein Menschenalter vergangen, seit die moderne Romantik wie eine prächtige Rakete funkelnd zum Himmel emporstieg und nach kurzer wunderbarer Beleuchtung der nächtlichen (sic!) Gegend oben in tausend bunte Sterne spurlos zerplatzte." Durch gründliche Beseitigung der neuromantisch-ungesunden Prinzipien in unserer Literatur haben sich, wie bekannt, die trefflichen Kritiker und Aesthetiker K. Rosenkranz (Aesthetik des Häßlichen 1852, die Poesie und ihre Geschichte 1855), F. Th. Vischer (Aesthetik 1846—57), A. Ruge (Gesammelte Schriften 1846) und M. Carriere (Aesthetik 1859) bleibende Verdienste erworben.

Die kritische Seite der Romantik, die romantische Doctrin[1]), wurde vornehmlich durch die Brüder Schlegel und durch Adam Müller (1779—1829) gepflegt. Der Letztere ist bereits so verschollen, daß er nicht mehr der Rede werth. A. W. Schlegel (1767—1845, Sämmtl. Werke, herausgegeben von Böcking, 12 Bde. 1846 fg.) und Friedrich Schlegel (1772—1829, Sämmtl. Werke, 15 Bde. 1846) stellten sich in ihrer Zeitschrift „Athenäum" (1798) als Vorkämpfer der Romantik hin und suchten außer dieser kritischen Thätigkeit durch Uebersetzungen und literarhistorische Arbeiten die neue Schule zu fördern. A. W. Schlegel that sich besonders als poetischer Uebersetzer hervor. Er begann den Calderon und Dante zu verdeutschen, wandte durch seine „Blumensträuße aus der italischen, spanischen und portugiesischen Poesie" die Aufmerksamkeit dem romantischen Süden zu, machte sich an jene meisterliche Uebersetzung Shakspeare's (1797 fg.), für die ihm der aufrichtigste Dank gebührt, und beschäftigte sich zuletzt mit orientalischen Sprachstudien, denn „im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen," sagte Friedrich Schlegel. Dieser stellt in seinem „Gespräch über Poesie" den Codex der neuen Literaturtendenz auf, lieferte Fragmente über griechische und römische Poesie und versenkte sich dann ebenfalls in orientalische Studien, deren erste Frucht die Schrift „über die Sprache und Weisheit der Indier" (1808) war. Hierauf verkaufte er sich als literarisch-diplomatischen

[1]) In dieser Doctrin spielt der Begriff der Ironie eine Hauptrolle. Die Romantiker behaupteten, der Dichter, der geniale Mensch überhaupt müsse nothwendig Ironiker sein. Die romantische Ironie geht darauf aus, „die ganze Welt in dem Brennpunkte des freien Ich zu versammeln, um sie von hier aus wie ein Spiel der Willkür wieder vorzuführen." Die Consequenzen dieses Wollens und Strebens liegen auf der Hand. Einestheils wird dadurch eine unnatürliche Trennung der Poesie vom Leben gesetzt, anderntheils dem ironischen Belieben des Einzelnen der ungehörigste Spielraum gegeben. Indem die romantische Ironie das Größte wie das Kleinste nur dazu vorhanden glaubte, um damit ein witziges Fangballspiel zu treiben, konnte es nicht ausbleiben, daß die Romantik ein bequemes Lotterbett für Leute wurde, welche Welt und Menschheit en bagatelle behandelten, in den höchsten Bestrebungen des Geistes nur einen artigen Zeitvertreib sahen und Faulheit und Genüßlichkeit zu ihrem obersten Prinzip machten, dem sie mit schamloser Frechheit alles Höhere und Edlere zum Opfer brachten. Beispiel: Gentz.

Miethling an Metternich, hielt 1811—12 zu Wien seine „Vorlesungen über die Geschichte der alten und neuen Literatur", die so widerwärtig nach kirchlichem Weihrauch riechen und jetzt so ziemlich antiquirt sind, und predigte dann in seinen mystisch verquickten Büchern „Philosophie des Lebens" und „Philosophie der Geschichte" in krassester Weise den reactionären Kreuzzug gegen die geistige und staatliche Freiheit. Als Poeten sind beide Schlegel sehr unbedeutend. Die Gedichte von August Wilhelm, welche man Gewohnheits halber in die Anthologieen aufzunehmen pflegt (Arion, Prometheus, der Bund der Kirche mit den Künsten, die Elegie Rom) sind innerlichst ganz kalt und leblos, und nur das „Todtenopfer für Augusta Böhmer" verräth, daß es mit dem Herzen gedichtet worden. Auch das in griechischen Rhythmen geschriebene Drama „Jon" ist frostige Rhetorik. Friedrich debütirte 1799 mit seinem Roman „Lucinde", einer mit Ironie verbrämten Nachahmung Heinse's, welcher aber die sinnliche Kraft ihres Vorbilds durchaus abgeht. Das seiner Zeit berüchtigte, jetzt verschollene Buch, über welches Schleiermacher in seinem Jugendfeuer sehr schöne Briefe schrieb, wird durch das bekannte Epigramm am besten charakterisirt [1]). Friedrich Schlegel's Trauerspiel „Alarkos" ist ein dramatisches Monstrum, ein barocker Mischmasch von Antikem und Romantischem, in eine Form gesteckt, die so widerlich bunt aussieht wie eine Narrenjacke. Der Alarkos und eine andere romantisch dramatische Mißgeburt, der „Lacrimas" von Wilhelm Schütz, bringen recht grell den Mißbrauch zur Anschauung, welchen die Romantiker mit südlicher Formspielerei trieben. Das ist ein ganz willkürliches und tolles Geklingel mit Assonanzen, Stanzen, Sestinen, Sonetten, Glossen, Madrigalen und Canzonen, daß Einem Hören und Sehen vergeht [2]). Der eigentliche Poet par excellence unter den Romantikern war Ludwig Tieck (1773—1853). In einem seiner Erstlinge „Abdallah" (1795) stellte er ein morgenländisches Nachtgemälde in Klinger's Manier auf, während sein zweites Werk „William Lovell" die Krankheitsstoffe jener Zeit, die Werther'sche Sentimentalität und den Faust'schen Weltschmerz, zu einem weit ausgesponnenen Roman verarbeitete. In seinen „Volksmärchen Peter Lebrecht's" (1797) trat Tieck mit der Romantik in Beziehung und die Schlegel beeiferten sich, ihn recht enge mit derselben zu verbinden. Sie erkannten, daß hier ein productives Talent zu gewinnen sei, und Tieck entsprach ihren Erwartungen durch rasch auf einander folgende Productionen. Er gab 1799 den Künstlerroman „Franz Sternbald's

---

[1]) Der Pedantismus hat die Phantasie
Um einen Kuß; sie schickte ihn zur Sünde.
Frech, ohne Kraft umarmt' er die
Und sie genas von einem todten Kinde,
Genannt Lucinde.

[2]) Man vgl. den Schlegel-Tieck'schen Musenalmanach f. 1802. Voß, der Todfeind der Romantiker, hat das Klingklingelwesen und die Sonettenwuth derselben ganz gut also persiflirt:

Mit
Prall-
Hall
Sprüht
Süd
Trall-
Lall-
Lied.
Kling-
Klang
Singt,
Sing-
Sang
Klingt.

Aus Moor-
Gewimmel
Und Schimmel
Hervor
Dringt, Chor,
Dein Bimmel-
Getümmel
In's Ohr.
O höre
Mein kleines
Sonett.
Auf Ehre!
Klingt deines
So nett?

Wanderungen", an welchem Tieck's Freund Wackenroder (st. 1797), der auch die „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" schrieb, großen Antheil hatte. Die Romantik mit ihrem süßlich katholizisirenden Ton erscheint in diesem Roman schon völlig und arg genug ausgebildet und das Buch hat wesentlich dazu beigetragen, in Literatur und Kunst jene mystisch-mittelalternde Manier aufzubringen, welche Göthe als das „Sternbaldisiren" bezeichnete. Tieck dichtete jetzt auch eine große Anzahl von Romanzen, in welchen oft die innigsten Töne der Poesie anklingen, aber von der affektirt alterthümelnden Form so überschrieen werden, daß man keinen Genuß davon hat. „Die Zeichen im Walde" (Ruge nennt sie die U-Romanze) ist ein Typus dieser vor lauter Haschen nach mittelalterlicher Einfältiglichkeit insipid werdenden Epik. Die lyrische Ader Tieck's floß in einigen Liedern rein und schön [1]), aber man darf es ihm nicht verzeihen, daß er so keck war, oft die baarste Prosa, wie besonders seine „Reisegedichte aus Italien", dem Publikum als Poesie aufzutischen. Die Bekanntschaft mit Cervantes, dessen Don Quijote er 1799 übersetzte, nährte Tieck's Behagen an der Ironie, womit er sich in seinem „Zerbino oder die Reise zum guten Geschmack" gegen die Plattheiten und Philistereien in der Literatur wandte, um dieses in den aristophanisch-polemischen Dramen „der gestiefelte Kater", „die verkehrte Welt", „das Däumchen" fortzusetzen, wobei nur zu beklagen ist, daß eine Fülle von Witz und Laune an Objecte verschwendet wird, die jetzt längst alle Bedeutung verloren haben. Der Zerbino erschien in Tieck's „Romantischen Dichtungen" (1799), deren zweiter Theil das Trauerspiel „Leben und Tod der heiligen Genovefa" enthielt. Wir wollen auf den Vorwurf, dieses Drama sei eine sehr ungenirte Nachahmung des gleichnamigen vom Maler Müller, kein Gewicht legen, obwohl z. B. das über Gebühr gepriesene Gololied Tieck's mit dem Müller'schen eine sehr bedenkliche Aehnlichkeit hat [2]); allein der Jubel, womit die Romantiker das Stück empfingen und es neben oder gar über Göthe's Faust setzten, kommt uns heutzutage fast unbegreiflich vor. Die Genovefa ist ein Conglomerat aller möglichen romantischen Motive ohne Einheit des Plans und der Ausführung. Sie soll eine Apotheose des mittelalterlichen Katholizismus sein, wie er sich im Cultus, in der Legende und in allen Künsten entfaltete. Weihrauchberauscht schwelgt der Dichter in südlichen Formen, manchmal entfällt ihm ein Wort der wahrsten und glühendsten Leidenschaft [3]), aber seine Sucht, kindlich einfältiglich zu dichten, macht

---

[1]) Am reinsten und schönsten wohl in den Gedichten „die Heimat", „Nacht", „Herbstlied".

[2]) Mein Grab sei unter Weiden
Am stillen dunkeln Bach,
Wenn Leib und Seele scheiden,
Läßt Herz und Kummer nach.
Vollend' bald meine Leiden,
Mein Grab sei unter Weiden
Am stillen dunkeln Bach. Müller.

Dicht von Felsen eingeschlossen,
Wo die stillen Bächlein geh'n,
Wo die dunkeln Weiden sprossen,
Wünsch' ich bald mein Grab zu seh'n.
Dort im kühlen abgelegnen Thal
Such' ich Ruh für meines Herzens Qual. Tieck.

[3]) Z. B. die Stelle aus einem Monolog Golo's:

Wo bist du, Glück, in Himmelsbahnen?
Wo schwingst du in Räumen die hochrothen Fahnen?

ihn oft geradezu kindisch und verleidet uns das Ganze [1]). Noch umfassender als die Genovefa sammelt das Lustspiel „Kaiser Octavianus“ (1804) alle Elemente und Formen der Romantik in sich, wie ein dickleibiger Band nur immer dazu Raum gab, und da diese Dichtung ihren Plan klarer und geschlossener durchführt als jene, so kann sie in jeder Beziehung als die poetische Hauptthat der romantischen Schule angesehen werden. Der „Phantasus“ (1812—16) enthält die meisten literarischen Dramen und die Märchen Tieck's (der blonde Eckbert, der Runenberg, der Pokal, die Elfen, der getreue Eckart, Liebeszauber), eine Sammlung, welche durch einen novellistisch-kritischen Rahmen zusammengehalten wird. Als Märchendichter ist Tieck groß. Mit Ausnahme etwa von Fouqué hat Keiner wie er das Naturleben und das Walten ihrer Kräfte in seinen innigsten Geheimnissen zu belauschen verstanden, Keiner weiß wie er den Zauber der romantischen „Waldeinsamkeit“ wirken zu lassen. Mit dem Märchendrama „Fortunat“ (1815) sagte Tieck der romantischen Dichtung Valet und trat dann seit den 20er Jahren mit einer Reihe von Novellen [2]) auf, die sich aus dem mystisch-romantischen Nebel völlig zu der taghellen göthe'schen Klarheit und Besonnenheit emporgerungen haben. Viele dieser Novellen sind kostbare Meisterstücke (die Gemälde — der Hexensabbath — Dichterleben — Dichters Tod — das Zauberschloß — der junge Tischlermeister), viele sind aber auch durch das Sichbreitmachen berlinisch-dresdener Geistreichigkeit und vornehm-ästhetisch-salonsmäßiger Geschwätzigkeit verdorben, wie sich überdies durch die meisten eine gehässig wegwerfende Verstimmung über die Tendenzen und Strebungen einer vorschreitenden Zeit hindurchzieht. Und doch hat Tieck wunderlicher Weise in einem seiner bedeutendsten Werke (Vittoria Accorombona) zuletzt in seiner Art diesen Tendenzen noch gehuldigt. Daß er seine groß angelegte historische Novelle „der Aufruhr in den Cevennen“ nicht beendigte, wurde schon oben berührt. Neben seiner dichterischen Thätigkeit wirkte Tieck stets auch literarhistorisch, übersetzend und kritisirend („Shakspeare's Vorschule“, „Dramaturgische Blätter“ u. A.) und er hat als Kunstkritiker neben manchen Grillen und Schrullen auch viele bedeutsame Ansichten ausgesprochen. (Ges. Werke, 1828 fg. Erinnerungen aus dem Leben des Dichters von R. Köpke, 2 Bde. 1855.)

Steig' nieder, wo faß' ich die Flügel,
Daß ich dich greife, dich binde,
Daß ich dich zwinge mit Zaum und Zügel
Und meinen Sklaven dich finde!
Erbarme dich, Sterngegenwart!
Klingt an einander und gönnt ihm keine Flucht,
Daß es zur Erde hernieder muß.
Immer nur den fernsten Saum des Mantels
Zeigt es hinter ungewissen Wolken,
Bis wir müssen rasend werden.

[1]) Den Prolog des Stücks spricht das Gespenst des heiligen Bonifazius, das mit den Worten auf die Bühne tritt:

Ich bin der wackre Bonifazius.

Das soll kindlich und naiv sein; aber es gehört die Geduld eines deutschen Publikums dazu, solche Albernheiten sich bieten zu lassen.

[2]) Die Gemälde — die Verlobung — die Reisenden — der Alte vom Berge — das Fest zu Kenilworth — Dichterleben — Glück gibt Verstand — der Geheimnißvolle — der Aufruhr in den Cevennen — Musikalische Leiden und Freuden — die Wundersüchtigen — — der Wassermensch — der Mondsüchtige — der Weihnachtsabend — das Zauberschloß — die Uebereilung — der Gelehrte — die Ahnenprobe — der wiederkehrende Kaiser — die Reise in's Blaue — der Jahrmarkt — der Hexensabbath — der Schutzgeist — die Klausenburg — Wunderlichkeiten — Liebeswerben — der junge Tischlermeister — Eigensinn und Laune — des Lebens Ueberfluß — Waldeinsamkeit — die Vogelscheuche — der Dichter und sein Freund — Vittoria Accorombona.

Wenn Tieck so ziemlich alle Richtungen der Romantik in sich vereinigte, zweigte sie sich dagegen in andern Mitgliedern der Schule nach verschiedenen Seiten hin aus, so daß sich eine religiös-mystische, eine ritterlich-junkerhafte, eine fatalistische, eine phantastische und eine patriotische Richtung unterscheiden lassen. Die Repräsentanten der religiös-mystischen sind insbesondere Novalis und Werner. Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis (1772—1801), ist ein phantasiereicher und tiefsinniger Theosoph, der an Jakob Böhm erinnert. Keiner der Romantiker hat es mit der Absicht, Leben und Poesie, Wissenschaft und Religion in Eins zu schmelzen, so ernst genommen wie er. Sein Roman „Heinrich von Ofterdingen" ist, obgleich Torso geblieben, in seiner Anlage dessen Zeuge. Er stellte sich darin die Aufgabe, „mit dem Geiste der Poesie alle Zeitalter, Stände, Gewerbe, Wissenschaften und Verhältnisse durchschreitend die Welt zu erobern." Das Ganze, schreibt er an Tieck, soll eine Apotheose der Poesie sein; Heinrich wird im ersten Theil (die Erwartung) zum Dichter reif und im zweiten (die Erfüllung) als Dichter verklärt. Aber bei der Ausführung des Werkes trat die romantische Impotenz wieder unverkennbar hervor und so, wie der Ofterdingen vorliegt, treibt er ein unerquickliches Versteckenspielen mit der „blauen Blume" der Poesie, ohne daß wir ihren Farbenglanz und Duft jemals recht zu genießen bekämen. Alles liegt bei Novalis in einer dunstigen Mondscheinbeleuchtung und er wendet sich von dem sonnenhellen, geräuschvollen Tage abwärts zur geheimnißvollen Nacht, die er in seinen „Hymnen an die Nacht" so schön gefeiert hat. Der in ihm arbeitende naturphilosophische Gedanke erweitert das Christenthum zum Pantheismus, welcher in seinem Romanfragment „die Lehrlinge von Sais" in mystische Wolken sich hüllt, und in seinen „geistlichen Liedern" gehen Spinozismus und Katholizismus eine wunderliche Ehe ein, wobei poetische Ekstase die Trauung verrichtet. Seine „Abendmahlshymne" bietet den Schlüssel zu Novalis' Poesie (Ges. Schriften, 5. Aufl. 3 Bde. 1837—46). Auf Zacharias Werner (1768—1823, Ausgew. Schriften, 15 Bände, 1844) paßt vollkommen W. A. Schlegel's Distichon: „Viele Verwandlungen gibt's, so ist in dem Leben die Ordnung: erstlich die Lüderlichkeit, zweitens die Bigoterie." Nachdem er Jugend und Vernunft in wüsten Orgien (vgl. Depping's Erinnerungen aus Paris) ausgetobt, bekehrte er sich, wurde katholisch und predigte den Leuten Moral und alleinseligmachende Dogmen. Sein Talent gehörte an sich zu den reichsten, welche Deutschland je hervorgebracht, und besonders war der dramatische Nerv desselben von bedeutender Federkraft. Er hätte ein großer Dramatiker werden können, wäre er nicht der Krankheit der Romantik verfallen. So wurde er nur der größte aller Karfunkelpoeten. Schon in seinem Erstlingsdrama „die Söhne des Thals" (1800), dann im „Kreuz an der Ostsee" und in der „Weihe der Kraft" spukt die Karfunkelei bedeutend. In den folgenden Dramen (Attila, Wanda, Kunigunde, die Weihe der Unkraft) geht es immer ausschweifender in Wunderkram und Legendentollheit, in Gespensterspectakelei, Wundereffekte, Sinnenpomp, in's Fratzenhafte und Gräßliche hinein, bis endlich in der „Mutter der Makkabäer" der platteste Aberwitz frömmelt. Durch sein Schauerdrama „der vierundzwanzigste Februar" hat Werner, der sich in seinem Gedicht „der Rheinfall" ebenso wahr als abschreckend charakterisirte, das Signal zur romantischen Schicksalstragödie gegeben und nach seinem Vorgange erfüllten dann A. Müllner (geb. 1774, „die Schuld" u. a.), E. von Houwald (geb. 1778, „das Bild" u. a.) und F. Grillparzer (geb. 1790, „die Ahnfrau") die Bühne mit dem plumpsten Fatalismus. Grillparzer, ein Dichter jeder Zoll, erkannte jedoch seinen Irrthum bald und hat sich nachher zu trefflichen dramatischen Schöpfungen („Sappho", „das goldene Vließ", eine Trilogie, „Ottokar's Glück und Ende", „des Meeres und der Liebe Wellen" u. a.) aufgerafft. Ein Seitenstück zu Werner bildet der Baron Friedrich de la Motte Fouqué

(1777—1843; Ausgew. Werke, 12 Bde. 1841), in dem sich, wie bei Werner die religiöse, die ritterlich-junkerliche Idee vollständig fixirte. Reckenthum und Minniglichkeit rasseln und faseln in seinen Dramen und Romanen („Sigurd der Schlangentödter", „Eginhard und Emma", „die Fahrten Thiodolf's", „der Zauberring", „Sängerliebe" u. s. f.) ganz verrückt umher und er treibt seine Alfanzereien mit jenem gravitätischen Ernste, womit Tolle ihre Wahngebilde pflegen. Doch hatte dieser Don Quixote manchmal einen lichten Moment und ein solcher ist das liebliche Märchen „Undine", die Perle deutscher Märchendichtung. Als Fouqué's Schildknappe ist O. H. von Löben (1786—1825) zu betrachten. Die phantastische Seite der Romantik, wo der tollgewordene Humor in seiner Entzweiung mit der Wirklichkeit diese ergrimmt in Trümmer schlägt, um aus dem Schutt mit dämonischem Lachen die fratzenhaftesten Gestalten und Situationen zu formen, repräsentiren mehrere hochbegabte Romantiker. Voran steht Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1776—1822), an den sich zunächst J. A. Apel mit seinem „Gespensterbuch" und Weisflog mit seinen „Phantasiestücken und Historien" lehnen. Hoffmann verfiel zuletzt den dämonischen Mächten, welche er mit schrankenloser Phantastik heraufbeschworen, in dem Grade, daß er sich vor den Gestalten seiner Einbildungskraft ordentlich fürchtete und seine Frau bei ihm wachen mußte, wenn er, von Wein und Musik aufgeregt, nächtlicher Weile seine tollen Geschichten auf's Papier warf. Er begann mit „Phantasiestücken in Callot's Manier" (1814) und hat seine zahlreichen Märchen und Novellen, unter welchen sich vortreffliche finden (Fräulein Scudery, Meister Wacht, Küfer Martin, das Majorat), in den „Serapionsbrüdern" gesammelt, deren Rahmen dem Tieck'schen Phantasus nachgebildet ist. Unter seinen größeren satirisch-humoristischen Dichtungen zeichnen sich „Meister Floh", „Kater Murr", „Klein Zaches" und „Prinzessin Brambilla" aus, wogegen die „Elixire des Teufels" die ganze Krampfhaftigkeit der Hoffmann'schen Production in's grellste Licht stellen. (Sämmtliche Werke, 12 Bände, 1844—45.) Clemens Brentano (1777—1842) verrieth schon durch sein erstes Product, „Godwi, ein verwilderter Roman" (1801), daß in ihm ein großes Talent sich zerschliß und zerfaserte. Er stellte in Leben und Schriften die romantische Zerrissenheit in höchster Potenz dar und das zerrissenste Product dieser Zerrissenheit ist sein Lustspiel „Ponce de Leon", ein wahrer Maskenball von Worten und Wortspielen, wo sich Alles „in süßester Verwirrung tummelt, die verrücktesten Calembours wie Harlekine durch das ganze Stück rennen, manchmal eine ernsthafte Redensart stotternd auftritt, buckligte Witze mit kurzen Beinchen wie Policinelle springen, Liebesworte wie neckende Colombinen mit Wehmuth im Herzen umherflattern und über das ganze Getümmel hin die Trompeten einer bacchantischen Zerstörungslust erschallen." Brentano's Lieblingsform war das Märchen, weil er hier der fabelhaften Willkür seiner capriziösen Phantasie den freiesten Spielraum gewähren konnte. Er hat aber den Märchenzauber Tieck's oder Fouqué's keineswegs erreicht und die Märchennaivetät vielfach bis zum Unsinnigen und Läppischen übertrieben, was Einem auch den Genuß seines berühmten Märchens „Gockel, Hinkel und Gackeleia" erschwert. Tadellos schön ist nur eine seiner Dichtungen, die köstliche „Geschichte vom braven Kaspar und dem schönen Nannerl". Nachdem er katholisch geworden, lange in einem westphälischen Kloster, dann in Rom gelebt und hernach in Deutschland als Agent der ultramontanen Propaganda thätig gewesen, versimpelte er zuletzt dergestalt, daß aus seinen letzten Lebensjahren Aeußerungen von ihm existiren, an denen der albernste Kapuziner sich nicht zu schämen hätte [1]). Brentano gab gemeinschaftlich

[1]) G. Görres theilt in seiner Einleitung zu den gesammelten Märchen Brentano's (2 Bde. 1846) einen Brief des Letztern vom Jahr 1840 mit, der also anhebt: „Guten Morgen! Gelobt sei Jesus Christ, gelobt sei seine heilige Mutter, welche der heilige Geist gegrüßt, die

mit seinem nachmaligen Schwager Ludwig Achim von Arnim (1781—1831) die berühmte Volksliedersammlung „des Knaben Wunderhorn" (1806, 2. verm. Aufl. 3 Bde. 1845) heraus, welche auf die Gestaltung der neueren Lyrik so bedeutend eingewirkt hat und überhaupt als eine der wichtigsten literarischen Erscheinungen unseres Jahrhunderts anzusehen ist. Arnim hegte einen wahren Schatz von Phantasie, tiefem Gefühl und humoristischen Anschauungen in seinem Innern und oft hatte es den Anschein, als besäße er auch zugleich die Kraft, diesen Schatz in künstlerischer Form zu gestalten. Allein bald erlahmte sein Vermögen und die schönen Anfänge seiner Werke springen rasch in Bizarrerie, forcirt humoristische Grillen, oft in's fratzenhaft Grausenvolle, zuweilen in blanken Unsinn über. Nachdem er verwilderte Dramen (der Auerhahn, Halle und Jerusalem u. a. m.) gedichtet, pflegte er mit Vorliebe den Roman und die Novelle. Seine besten Dichtungen der letztern Gattung, überhaupt Zierden der deutschen Novellistik, sind seine „Isabella von Aegypten" und „Fürst Ganzgott". Sein Roman „Gräfin Dolores" hat einen vortrefflichen Anfang. Die Poesie der Armuth eines herabgekommenen adeligen Hauses ist mit unvergleichlicher Wahrheit wiedergegeben, aber bald nimmt die Formlosigkeit dergestalt überhand, daß das Werk in fast aberwitzigem Stammeln verklingt [1]). Ebenso beginnt der Roman „die Kronwächter", welcher zur Zeit des versinkenden Mittelalters spielt und Arnim's Streben, das nationale Element mit allgemein menschlichen Interessen in Beziehung zu setzen, aufzeigt, so vielversprechend, daß, wenn er in gleichem Styl fortgesetzt und vollendet worden wäre, wir in demselben den großartigsten aller historischen Romane besitzen würden. Das letzte Product, welches von Arnim bekannt geworden, „die Päpstin Johanna", ist eine ganz formlose Zusammenwürfelung von Epik und Dramatik, Versen und Prosa. (Sämmtl. Werke, herausgeg. von W. Grimm, 19 Bände. 1839 fg.) Brentano's Schwester und Arnim's Gattin Bettina (1787—1858) ist mit Recht als die „Sibylle der romantischen Literaturperiode" bezeichnet worden, denn sie steht mit ihren Schriften oder Phantasieen („Göthe's Briefwechsel mit einem Kinde", 3 Bde. „Die Günderode", 2 Bde. „Dies Buch gehört dem König". „Ilius Pamphilius und die Ambrosia" u. a. m.) auf der Höhe der Romantik, in der sie Vergangenheit und Gegenwart zu einem Gottesreiche der Zukunft verherrlichen möchte. Bettina war die Musik gewordene Romantik, eine dithyrambische Symphonie, mit verzückter Begeisterung über den Tiefen des Menschenlebens hinschwebend und lerchenhaft aufwirbelnd in die höchsten Aetherhöhen; ihre Seele war eine Leier, deren goldene Saiten vibriren und tönen unter dem Hauche einer himmlischen Leidenschaft und Alles, was sie durchfährt, alles Glauben und Hoffen, alles Fühlen und Denken in die ewige Melodie der Liebe hüllen. Nicht selten freilich ging die romantische Willkür und Brentano'sche Bizarrerie völlig mit Bettina durch und dann verfäuselten ihre Sibyllensprüche in haltloses Gefasel. In Rahel Levin (1771—1833), einer andern genialen

gnadenvolle, gebenedeite unter den Weibern, und die gnadenvolle, gebenedeite Frucht ihres Leibes. Ach, möge sie für mich armen Sünder bitten, jetzt und in der Stunde meines Todes", u. s. w. Gesammelte Schriften von Cl. Brentano, 7 Bde. 1851—52.

[1]) Es gibt da Nonsens in Vers und Prosa die Hülle und Fülle; Einer singt z. B.:

Bald bet' ich in der Klause
In der Waldeinsamkeit:
Herr, schenke ihrem Hause
Ach, all die Seligkeit,
Die ich hoffend hatte mir ersonnen,
Sei mein Beten ganz für sie gewonnen.
Die Menschen sie denken
Und Gott wird sie lenken.
Der Name des Herrn sei gelobt!

Frau dieser Zeit, formte sich Begeisterung und Ideenreichthum mehr zu plastisch sichern und bestimmten Gedanken. Die beiden von Rahel's Gatten Varnhagen herausgegebenen Werke „Rahel, ein Buch des Andenkens für ihre Freunde" (3 Bde. 1834) und „Galerie von Bildnissen aus Rahel's Umgang und Briefwechsel" (2 Bde. 1836) bewahren uns ein Bild edelster Weiblichkeit und sind ein wichtiger Beitrag zur innern Entwicklungsgeschichte des deutschen Geisteslebens in den letzten Dezennien des vorigen und den ersten des jetzigen Jahrhunderts.

Der Ehrenplatz an der Spitze der patriotischen Romantiker gebührt Heinrich von Kleist (geb. 1776), welcher sich aus Gram über die französische Fremdherrschaft und über die Schmach seines Volkes 1811 das Leben nahm. Er ist der vorzüglichste Dramatiker der romantischen Schule, weniger durch sein beliebtes Ritterschauspiel „das Käthchen von Heilbronn", wo bei aller Großartigkeit und Anmuth der Behandlung das mystisch-romantische Wesen doch eine gar zu große Rolle spielt, als vielmehr durch sein tiefgedachtes Drama „der Prinz von Homburg". In sein Drama „die Hermannsschlacht" hat Kleist die ganze Energie seines patriotischen Zornes dichterisch verwoben. Sein Lustspiel „der zerbrochene Krug" gehört zu unsern besten und seine Erzählung „Michael Kohlhaas" ist in Gehalt und Styl ein Meisterstück. (Ges. Schriften, herausg. von Tieck, 3 Bde. 1826. Leben und Briefe, herausg. von E. v. Bülow, 1848.) Das patriotisch-romantische Element herrscht auch in den Hexameterepen des Erzbischofs J. L. Pyrker (geb. 1772, „Thunisias", „Rudolfias", Werke 3 Bde. 1845), in welchen neben vielem Flachen mancher echtepische Zug vorkommt, ferner in den Gedichten H. J. Collin's (1772—1811), in den rhetorischen Dramen seines Bruders M. Collin (1779—1824) und A. Klingemann's (1777—1831), den rechten lyrischen Aufschwung aber nahm es erst in den lodernden Schlachtgesängen Theodor Körner's (1791—1813, „Leier und Schwert", Werke, 5. Aufl. 1842), der Lieder und Leben dem Vaterlande gab und den Ehrennamen des deutschen Tyrtäus mit Recht trägt, wenn auch seine den Schiller'schen nachgebildeten Trauerspiele (Zriny, Rosamunde) nur einen untergeordneten Kunstwerth haben; dann in den elegisch angehauchten, herrlichen Liedern vom Rhein, von den deutschen Flüssen, von den deutschen Städten, vom Landsturm, vom Andreas Hofer, welche F. M. G. von Schenkendorf (1784—1817, sämmtl. Ged. 1837) während der Befreiungskriege gedichtet hat; ferner in den Preis-, Zorn- und Kampfliedern und historischen Romanzen von E. M. Arndt (1769—1860, sämmtl. Ged. n. A. 1843), welcher die berühmte Frage: „Was ist des Deutschen Vaterland?" gestellt und als Publizist und Historiker im vaterländischen Sinne sich wohlverdient gemacht hat [1]); endlich in den feurigen Burschen- und Kriegsliedern der beiden Brüder A. L. Follen, dessen später gedichteten „epische Bilder aus der Schweizergeschichte" nicht unerwähnt bleiben dürfen, und K. Follen. Ernst Schulze (1789—1817, Ges. Werke, 4 Bde. 1822) machte ebenfalls in Lied und That die Freiheitskriege mit und dichtete dann die beiden romantischen Epopöen „Cäcilie" (20 Ges.) und „die bezauberte Rose" (3 Ges.), deren seidenweicher Wohlklang auch jetzt noch anzieht.

Die beiden Liedersänger Joseph von Eichendorff (1788—1857, Werke, 4 Bde. 1842) und Wilhelm Müller (1795—1827, Gedichte, vermischte Schriften, 5 Thle. 1830) hängen, der Erstere enge, der Ander lose mit der Romantik zusammen. Eichendorff's Lieder gehören mit zu den seelenvollsten, die je gesungen wurden, und von seiner lyrischen Novellistik läßt sich sagen, was er

---

[1]) Vgl. Arndt's „Erinnerungen aus dem äußeren Leben", 3. Aufl. 1842, und „Meine Wanderungen mit dem Freiherrn von Stein", 1858, welche für die Geschichte jener Zeit von Werth sind.

selber von der Romantik gesagt, daß sie nämlich wie eine prächtige Rakete gen Himmel steige, um in tausend funkelnde Sterne zu zerplatzen. Müller stellt in seinen Frühlings- und Weinliedern die heitere Seite des Lebens höchst liebenswürdig dar und documentirt in seinen schönen „Griechenliedern" gegenüber der romantisch-deutschthümelnden Verbohrtheit den offenen kosmopolitischen Sinn der Deutschen. Ein ganz seltenes Beispiel von der Germanisirung eines Franzosen bietet Adalbert von Chamisso (1781—1838, ges. Werke, 5 Bde. 1836). Er hatte außer persönlichen Beziehungen zu einigen Romantikern und der Anregung zu seinem Märchen von dem schattenlosen „Peter Schlemihl" wenig mit der Romantik gemein, er, welcher in seinem Lied „Schloß Boncourt" seine Bekehrung vom Adel zum Volk mit so innigen Herzenstönen aussprach und dem Groll der Armen und Unterdrückten mehr als einmal seine Stimme lieh (z. B. i. d. G. der Bettler und sein Hund). Chamisso hat den Fehler begangen, bei Auswahl seiner Stoffe mit allzu großer Vorliebe zum Gräßlichen sich hinzuneigen, allein er ist Meister in der poetischen Erzählung in Terzinenform, welche durch ihn der deutschen Poesie eigentlich erst gewonnen wurde. Nur einer kommt ihm hierin gleich, der Philosoph Schelling, der unter dem Namen Bonaventura das schöne Nachtstück in Terzinen „die letzten Worte des Pfarrers von Trottning auf Seeland" gedichtet hat. Ein zweiter Lehrer der Naturphilosophie, der germanisirte Norweger Henrik Steffens (1773—1845), hat als Novellist (die vier Norweger, Walseth und Leith, Malcolm, die Revolution, ges. Novellen 16 Thle. 1837) wie als wissenschaftlicher Publizist und fürchterlich redseliger Memoirenschreiber („Was ich erlebte, 10 Bde. 1840 fg.) romantische Propaganda zu machen gesucht. Ein anderer Skandinavier, der Däne Adam Oehlenschläger, wurzelt mit seiner ganzen Poesie in der Romantik, ohne daß er jedoch ihre Verrücktheiten übersehen oder getheilt hätte [1]). Da er manche seiner Werke deutsch schrieb, hat er ein Heimatsrecht auf dem deutschen Parnaß, doch genügt hier diese Erinnerung an ihn, weil im nächsten Hauptstück ausführlicher von ihm gesprochen werden muß.

Friedrich Rückert (geb. 1789), der universelle Lyriker [2]), hängt nur durch seinen aus Spott- und Ehrenliedern geflochtenen „Kranz der Zeit" (1817), durch seine politische Komödie „Napoleon" und seine „geharnischten Sonette", diese

---

[1]) Er war so wenig von der Ueberschwänglichkeit der Romantik befangen, daß er zur Zeit ihrer höchsten Blüthe die Spottverse schrieb:

> Verschiedne Zeit, verschiedne Richtung,
> So Alles, so die deutsche Dichtung.
> Lessings Aesthetik wollte Wahrheit,
> Natur in kräft'ger, schöner Klarheit.
> Die beiden Schlegel wollen Wehmuth
> In mönchischer und stolzer Demuth.
> Man liebte alles Schöne weiland,
> Jetzt ruft man affectirt den Heiland.
> Aus Wildniß stieg ein edles Bildniß,
> Das Bild verfliegt, wird wieder Wildniß.
> Ach, hätten wir statt Schlegeln Lessing,
> Nur ein Stück Gold für zwei Stück Messing.

[2]) Rückert's gesammelte Gedichte, 6 Bde. 1834—38. I. Bausteine zu einem Pantheon. — Terzinen. — Liebesfrühling. — Fünf Märlein. II. Sonette mit Zugaben: 1) Geharnischte Sonette. 2) Kriegerische Spott- und Ehrenlieder. 3) Agnes Todtenfeier. 4) Rosen auf das Grab einer edlen Frau. 5) Aprilreiseblätter. — Italienische Gedichte. — Octaven und Verwandtes. — Distichen. — Sicilianen. — Ritornelle. — Vierzeilen. — Gasele. III. Jugendlieder, 6 Bücher. — Zeitgedichte, 2 Bücher. — Volkssagen. — Kind Horn. IV. Vermischte Gedichte. — Oestliche Rosen. — Gasele. — Lieder aus Coburg. — Lieder aus Erlangen. — Erinnerungen aus den Kinderjahren eines Dorfamtmannsohns. — Lieder und Sprüche der Minnesänger. — Erotische Blumenlese. — V. und VI. Haus- und Jahrslieder. — Vgl. G. Pfitzer: Uhland und Rückert, 1837, und J. E. Braun: Rückert als Lyriker, 1844.

werthvolle poetische Frucht der Befreiungskriegsbegeisterung, mit der patriotischen Romantik zusammen. Seine Poesie ging ursprünglich von der Dorfidyllik aus, welche ihm auch später wieder zu seiner wunderlieblichen „Amaryllis" die Inspiration geliehen hat. Göthe's westöstlicher Divan wies ihn auf den Orient hin und mit seinen duftigen „Oestlichen Rosen" (1822) begann er jene weltliterarische Thätigkeit, welche seinen Spruch: „Die Poesie in allen ihren Zungen ist dem Geweihten eine Sprache nur!" an ihm selber bewahrheitet. Niemand hat so schön und einladend uns die Dichtung des Orients aufgeschlossen, wie Rückert durch seine Wiederdichtungen es gethan. Von den Chinesen her holte er uns ihr anmuthiges Liederbuch „Schi-king", aus Indien die leuchtende Lotosblume „Nal und Damajanti" und die sinnvollen „Brahmanischen Erzählungen," aus Persien die wein- und nardentriefenden, küsseflüsternden „Oestlichen Rosen" und den durch einfache Schönheit imponirenden Heldengesang „Rostem und Suhrab", aus Arabiens Wüsten „den Amrilkais" und die kostbare „Hamasa", aus Syriens Städten und Karavanserais Hariri's „Abu Seid", diesen genialen morgenländischen Eulenspiegel. Der Süden bringt ihm, dem Sprache und Formen mit absoluter Souverainetät beherrschenden Fürsten der Lyriker, alle seine tönenden Reimspiele als Tribut dar, der Sagenwald des Nordens rauscht ihm das Reckenlied vom „Kind Horn" zu, die elegische Muse von Althellas führt ihm die Hand, wenn er seine zierliche Elegie „Rodach" niederschreibt, der melodische Hauch des Minnegesangs durchfährt seine Harfe, wenn er von Liebe singt. Und er singt immer von Liebe, nicht nur im „Liebesfrühling" (1821), in welchem er allerdings auf dem Höhepunkt seines Dichtens erscheint. Im Strale der Liebe beschaut er sich die Welt, die „ohne Liebe wär' im Dunkeln", wie er in seiner meisterhaften poetischen Erzählung „Edelstein und Perle" sagt, auf allen Höhen und in allen Tiefen, allüberall auf Erde und Meer, in allen Metamorphosen des Thier- und Pflanzenreichs und in allen Wandlungen des Natur- und Menschenlebens fühlte er als das ewige Naturgesetz die Liebe heraus und verherrlicht sie als solches. Rückerts Poesie rankt sich, eine blühende und zugleich traubentragende Rebe, am Stab des Gedankens empor. Daher seine Hinneigung zur Didaktik, welcher er in seinem Lehrgedicht in Bruchstücken „die Weisheit des Brahmanen", das zwar etwas langathmig, aber voll zarter und hoher Gedanken ist, vollauf nachgab. Schon früher hatte Rückert das schönste didaktische Gedicht geschrieben, welches die moderne Poesie aufzuweisen hat, „die sterbende Blume". In den süßesten Tönen flötet aus diesem tiefsinnigen Lied die Ueberzeugung, daß das Individuelle verschwinde in der Fortdauer des Universums, ohne das Recht oder auch nur den Willen zu haben, sich darüber zu beklagen, daß es als Endliches sterbe, um, Eins geworden mit dem Unendlichen, ewig zu sein. Zuletzt hat sich Rückert zum Drama gewandt („Saul und David", „Herodes", „Heinrich IV.", „Colombo"), aber nicht mit großem dramatischen Geschick.

In näherer Verwandtschaft mit der romantischen Schule als Rückert steht Ludwig Uhland (geb. am 26. April 1787 zu Tübingen; Gedichte 1815, 18. Aufl. 1845), neben Schiller wohl der populärste aller deutschen Dichter. Er wurzelt mit seiner Poesie im Mittelalter, aber die Thorheit der Romantiker, das Mittelalter religiös und politisch wieder herstellen zu wollen, hat er nie getheilt. Er trennte sich in dieser Beziehung schon dadurch scharf von ihnen, daß er, nachdem er seine tönenden Liederpfeile gegen den äußern Feind abgeschossen, dieselbe während der Restaurationszeit auch gegen die inneren Feinde des deutschen Volkes richtete und unablässig an den Geschicken desselben den lebhaftesten Antheil nahm. Uhlands Balladen und Romanzen sind in Aller Herzen und Mund. Wir dürfen in ihnen die gesundeste und schönste Frucht der Romantik bewundern und lieben. Uhland hat es verstanden, im Geiste der Volksballadendichtung Göthe's, das

Mittelalter aus seinen Trümmern wieder vor unsern Augen aufzubauen und dasselbe ohne alle Affectation und Nebenabsicht mit dem rosigen Schimmer einer idealischen Beleuchtung zu umgeben. Seine Königssöhne, seine Ritter und Burgfräulein müssen wir lieben, wir können nicht anders, und nach seiner „verlorenen Kirche" sehnen auch wir Skeptiker uns, wenn er die wundersam geheimnißvollen Glockentöne derselben erschallen läßt. Uhlands dramatischen Dichtungen („Herzog Ernst", „Ludwig der Baier") spricht man gewöhnlich den dramatischen Werth ab, indem man achselzuckend sagt, es seien bloß dramatisirte Balladen. Aber das ist ja ein ganz alberner Widerspruch, denn Uhland's Balladen sind alle voll echtdramatischen Lebens. Sollten es also die „dramatisirten" weniger sein? Die Wahrheit ist die, daß neben dem Spectakel, welches auf den deutschen Bühnen lärmt, die stille Größe und Würde der Dramen unseres Uhland nicht aufkommen kann. Daß sich Uhland auch als Sagen- und Volksliederforscher auszeichnete, ist bekannt. Um ihn gruppiren sich die Dichter, welche man ziemlich willkürlich unter dem Collectivnamen „schwäbische Schule" begreift [1]). Uhland zunächst steht sein vertrauter Freund Gustav Schwab (1792—1850, Gedichte, 3. Aufl. 1846), dem, abgesehen von seiner vortrefflichen Balladen- und Romanzendichtung und seinen vielfachen anderweitigen literarischen Verdiensten, schon seine liebenswürdige Anerkennung und Förderung junger Talente ein ehrenvolles Andenken sichert. Eigenthümlicher ist Justinus Kerner (geb. 1786, Dichtungen, 2 Bde. 3. Aufl. 1841), dessen geisterseherische Schriften („die Seherin von Prevorst", „Magikon") ihn als Romantiker in höchster Potenz erweisen. Als Dichter variirt er stets das Thema des romantischen Heimwehs nach dem Jenseits, oft in Tönen, die das Herz mit räthselhafter Gewalt ergreifen. Seine Lieder sind wirkliche Lieder, kurz, unmittelbar, sangbar. Seine Romanzen bewegen sich in düster visionärer Sphäre, aber in den höchst originellen Reisebildern „die Reiseschatten" und in dem Schattenspiel „der Bärenhäuter im Salzbade" mischt sich dem visionären Element ein Humor und Witz bei, der oft in den groteskesten Sprüngen einhersetzt. Die Freude an dem Stillleben der Natur, welche unter den schwäbischen Dichtern heimisch ist, hat Karl Mayer (geb. 1786) in zahllosen Landschaftsbildchen epigrammatisch lyrisch ausgesprochen. Wenn wir diesen Schwaben noch die bekannteren ihrer dichtenden Landsleute anreihen, so haben wir zu nennen W. Zimmermann, einen productiven und frischen Lieder- und Romanzendichter, die fromm rhetorisirenden Theologen A. Knapp und K. Grüneisen, den Grafen Alexander von Würtemberg, den zu früh weggerafften Wilhelm Waiblinger (1804—30), der in seinen „Erzählungen aus Griechenland" in Byron's Spuren wandelte und dessen gereifteste Producte die „Blüthen der Muse aus Rom" enthalten; ferner Gustav Pfizer, als Uebersetzer und Kritiker vielfach thätig, als Dichter zuerst an Schiller angelehnt, später eigene Bahnen versuchend, Eduard Mörike, ein unmittelbares, echt lyrisches Talent, der auch in der Novelle („Maler Nolten") und im Idyll („Fischer Martin") Schönes leistete, die beiden begabten Novellisten Wilhelm Hauff (1802—27, sämmtl. Werke, 5 Bde. 3 Aufl. 1840) und Hermann Kurz (Schiller's Heimatjahre, der Sonnenwirth), endlich Ludwig Seeger, der von der Naturbetrachtung zur politischen Lyrik überging („der Sohn der Zeit").

Blicken wir in andern deutschen Ländern nach Dichtern aus, welche mehr oder weniger fest auf der Romantik fußen, so finden wir in Oestreich J. Ch. von Zedlitz (geb. 1790), dem einzelne Gedichte, wie „die nächtliche Heerschau", und die schöngeformte Canzone „Todtenkränze" einen Ruf verschafften, welchen das waldeinsamkeitlich romantische „Waldfräulein" nicht erhöhte, so wenig als

---

[1]) Vgl. Kerner's Gedichte „die schwäbischen Sänger" und „die schwäbische Dichterschule".

dies seine Dramen zu thun vermochten; dann die Balladen- und Romanzendichter K. E. Ebert, A. von Tschabuschnigg, L. A. Frankl, J. G. Seidl, J. N. Vogl und den phantasiereichen E. Duller; in der Schweiz J. A. Henne, A. E. Frölich (meisterhaft in der Fabel und im Schlachtgemälde), K. R. Tanner und S. Tobler, wozu noch die in der Schweiz ansäßigen beiden Deutschen, der sinnige und formschöne Lyriker W. Wackernagel und der gehaltvolle Epiker L. Ettmüller („Karl der Große und das fränkische Jungfrauenheer"), kommen; am Rhein hinab die Brüder Adolf und August Stöber, F. Otte, E. v. Schenk, W. Smets, Ch. J. Matzerath und K. J. Simrock, dem wir für seine treffliche Erneuerung der deutschen Heldensage so großen Dank sagen müssen („das Heldenbuch" 6 Bde. 1843 fg.). Am Rhein lebte auch Karl Immermann (1796—1840), welcher unter den Epigonen der Romantik die hervorragendste Stelle einnimmt. Obgleich seine dichterische Ader sehr spröde und brüchig war, hat Immermann dennoch eine große Productivität entfaltet. Ueber den romantischen Zauberkreis vermochte er indessen nie hinauszukommen und seine schriftstellerische Thätigkeit bewegte sich daher im Zirkel. Er begann mit romantischen Trägödien (Ronceval, Edwin, Cardenio und Celinde, u. a.) und Komödien (die Prinzen von Syrakus, das Auge der Liebe), wo die Nachahmung Shakspeare's unangenehm polternd auftritt. Auch seine historischen Dramen „Kaiser Friedrich" und „das Trauerspiel in Tyrol" gewähren keine volle Befriedigung und sind so bedenklich romantisch, daß Platen zu seinem Spott über diese Dramatik wohl berechtigt war. Immermann schrieb gegen ihn den „im Irrgarten der Metrik umhertaumelnden Cavalier" und das scherzhafte Heldengedicht „Tulifäntchen". Dann dichtete er die Trilogie „Alexis", welche vieles Tüchtige enthält, aber viel zu sehr episch ausschweift, und die dramatische Mythe „Merlin" (1832), welche viel zu viel romantische Nebelei, Düftelei und Allegorik und viel zu wenig Reinmenschliches aufweist, als daß man sie, wie man gethan, den zweiten Faust nennen dürfte. Das „Vorspiel" zum Merlin gehört jedoch unstreitig mit zu dem Großartigsten, was je gedacht und gedichtet worden. Nachdem Immermann seine galligte Verstimmung an der Zeit und den Zeitgenossen in seinem „Reisejournal" (1833) ausgelassen, regte sich sein Geist in der letzten Periode seiner Thätigkeit freier und gesunder. Er gab 1836 den Roman „die Epigonen", dessen Erfolg die Reminiscenz an Göthe's Meister nicht zu beeinträchtigen vermochte, und drei Jahre darauf den Roman „Münchhausen", dessen markiger positiver Theil, die westphälische Hofschulzengeschichte, dem Dichter die ungetheilteste und aufrichtigste Achtung und Liebe zuwandte. Sein letztes Werk, „Tristan und Isolde" ist wieder ganz romantisch. Hätte aber ein jäher Tod den Dichter nicht verhindert, es zu beschließen und zu überarbeiten, so würden wir in dieser epischen Dichtung wahrscheinlich das befriedigendste Product der ganzen Romantik zu ehren haben. Auch die Nichtvollendung von Immermann's „Memorabilien" ist sehr zu beklagen [1]). Eine Art romantischer Kotzebue war E. L. S. Raupach (geb. 1784), der in einer langen Reihe Dramen „ernster und komischer Gattung", wie er sie krämermäßig genug sortirt, alle möglichen romantischen Stoffe mit praktischer Kenntniß der Bühne und des Publikums, aber ohne poetische Tiefe, behandelt hat. Auch an die Hohenstaufen hat er sich in 13 Tragödien gewagt, mit nicht eben bedeutenderem Glück als dies W. Nienstadt gethan hatte. Noch productiver als Raupach war Joseph von Auffenberg (geb. 1789, ges. Werke, 21 Bde. 1843 fg.), der in seiner episch-dramatischen Dichtung „Alhambra" die ganze Maß- und Zügellosigkeit romanti-

[1]) Immermann's ges. Werke, 14 Bde. 1834 fg. Vgl. Karl Immermann, Blätter der Erinnerung an ihn, herausg. v. F. Freiligrath, 1842, und A. Stahr's Schilderung Immermann's in „Unsere Zeit", I, 1845.

scher Phantasie entfaltete, da und dort jedoch (z. B. in dem Trauerspiel „das Nordlicht von Kasan“) seinem Vorbild Schiller ziemlich nahe kommt. Oekonomischer als Auffenberg verfuhr M. Beer (1800—33) mit seinem dramatischen Talent, dessen Reife der Tod hinderte. Schiller's jugendlicher Vulkanismus erneuerte sich in Christian Grabbe (1801—1836), der mit seinem titanischen „Herzog Gothland“ begann und dann die Dramen „Marius und Sulla“, „Barbarossa“, „Heinrich VI.“, „Don Juan und Faust“, „Napoleon“, „Hannibal“, „die Hermannsschlacht“ schuf. Keiner dieser Dichtungen fehlt der gewaltige dramatische Nerv, aber er vibrirt und zittert meist krampfhaft. Fülle der Gestalten und Gedanken, scharfe Charakterzeichnung, die prächtigsten Hyperbelblitze überall, aber auch überall naturalistische Wildheit und der Mangel an künstlerischer Fassung und Klarheit. Das durchgearbeitetste seiner Werke ist der Napoleon, weitaus die beste poetische Huldigung, welche dem Koloß geworden [1]). Einen directen Gegensatz zu Grabbe's schneidender Härte bildet die romantisch zerfließende Weichheit von F. Halm's (Münch-Bellinghausen, geb. 1806) Dramen, von denen „Griseldis“ und „der Sohn der Wildniß“ ein dankbares Publikum gefunden haben“ und „der Fechter von Ravenna“ ein solches nicht nur fand, sondern auch verdiente. — Ein Landsmann von Halm, der Schauspieler F. Raimund (1790—1836), machte mit Erfolg den Versuch, das Wiener Kasperl- und Staberllustspiel in die Sphäre der romantischen Allegorie zu erheben.

Wir sahen oben, daß sich schon Einige der vorragendsten Mitglieder der romantischen Schule mit dem historischen Roman beschäftigten. Zu ihrem Vorgang kam der Einfluß Walter Scotts und machte die historische Novellistik für einige Zeit zur beliebtesten Gattung der Literatur. Da ihre Früchte in aller Händen oder Gedächtniß sind, so begnügen wir uns hier mit Aufführung der Namen der bedeutenderen Pfleger des historischen Romans und beginnen mit dem bedeutendsten, Ph. J. Rehfues (Scipio Cicala, die neue Medea, Castell von Gozzo), dem wir den populärsten, K. Spindler (d. Bastard, d. Jude, d. Jesuit u. a. m.), anreihen. Ferner sind auszuzeichnen V. A. Huber (Skizzen aus Spanien), L. Storch (der Freiknecht u. a. m.), A. v. Bronikowsky (Hippolyt Boratynski, u. a. m.), Wilibald Alexis (Häring, geb. 1798, Walladmor, Cabanis, d. Roland v. Berlin, d. falsche Waldemar, die Hosen des Herrn von Bredow, Ruhe ist die erste Bürgerpflicht, u. a. m.), Heinrich König (d. hohe Braut, die Waldenser, William Shakspeare, d. Clubbisten v. Mainz, u. a. m.), Theodor Mügge (der Marquis, die Vendeerin, Toussaint, Afraja, Erich Randal, u. a. m.), E. Duller (Kronen und Ketten, Kaiser und Papst, u. a. m.), L. Rellstab (das Jahr 1812), L. Bechstein (das tolle Jahr, Grumbach, u. a. m.) und Auguste von Paalzow (Godwie Castle, Saint-Roche, Thomas Thyrnau, Jakob van der Nees). Die fruchtbare Erzählerin Karoline Pichler (1769—1843) hat sich ebenfalls in der historischen Novelle versucht, deren Blumenhagen und Tromlitz, neuestens Bernd von Gusek und Ro-

[1]) Schon mit seinem ersten Auftreten, in seinem Gothland und Marius, hat Grabbe ausgesprochen, nach welchen Seiten hin seine Sympathieen lägen, an welchen Stoffen seine schöpferische Kraft Gefallen fände. Er wollte einerseits die finstersten und gewaltigsten Räthsel des Menschenherzens, andererseits die finstersten und gewaltigsten Räthsel der Geschichte dramatisch lösen. Sein Genius wühlte sich mit der Wollust der Verzweiflung in die Tiefen des menschlichen Gemüthes und der Geschichte ein, und was er aus diesen Abgründen zu Tage geförbert, steht in erschreckender Wahrheit vor uns. Aber nie hat er es verstanden, sein Haupt mit Rosen zu kränzen, nie gaben die straffgespannten Saiten seiner Leier einen weichen lyrischen Klang. Seine Seele war ein Vulkan, aus dessen Krater die Lavaströme der Poesie zwar in rothflammendem Fluß hervorstürzten, an dessen Fuß sie aber alsbald zu steinerner Härte erstarrten. — Ueber des Dichters unglückliches Dasein vgl. K. Ziegler, Gr. Leben und Charakter, 1855.

bert Heller unzählige geliefert haben. Auch die Novellistik K. Friedrichs von Rumohr und Eduards von Bülow, wie die Reisebildnerei des berühmten Weltfahrers Fürst Hermann von Pückler-Muskau, der unsere Reiseliteratur wesentlich bereicherte, wurzeln in der Romantik. Antiromantisch dagegen war der treffliche Franz von Gaudy (1800—40, sämmtl. Werke, 24 Bdch. 1844 fg.), der uns humoristische Lieder gesungen, die denen Beranger's nahetreten, und uns in seinen Novellen und Reiseskizzen das italische Volksleben ebenso auschaulich als ergötzlich geschildert hat. Im Vorschritt von der historischen Romantik zur sozialen Novellistik, den auch Spindler, Alexis-Häring, König und Emerentius Scävola (von der Heyden), in dessen Romanen eine sinnlich glühende Phantasie arbeitet, angeschlagen, stellten uns diese Conflicte dar vom romantischen Standpunkt aus Levin Schücking, vom leichtlebig-humoristischen Karl von Holtei, vom künstlerisch unbefangenen Reinhold Köstlin, vom komischen E. Boas, vom realistischen F. Hackländer, den man mit einigem Recht den deutschen Boz genannt hat, vom aristokratischen A. F. von Heyden und der überfruchtbare Salonsnovellist Alexander von Sternberg, die mecklenburgische Vollblutaristokratin Gräfin Ida von Hahn-Hahn, Therese von Bacheracht und Ida von Düringsfeld, welchen Frauen übrigens ein bedeutendes Talent nicht abgesprochen werden soll; vom freisinnigen und demokratischen L. Starklof, Ernst Willkomm, Adolf Stahr (auch als Kritiker und Reiseautor ausgezeichnet), Fanny Lewald, welche in ihrer „Diogena" die Hahn-Hahn so köstlich persiflirte, Klencke, Otto Müller und der reichbegabte Max Waldau (Spiller von Hauenschild, „Nach der Natur" — „Aus der Junkerwelt" — „Cordula"). Bezaubernd frischer Natursinn und feine Psychologie zeichnen die Novellen von Adalbert Stifter aus („Studien" — „Bunte Steine" — „der Nachsommer"). Da wir uns schon in die Gegenwart haben fortreißen lassen, so sei hier gerade auch noch der deutschen Dichterinnen gedacht, welche wie früher die Erzählerinnen Johanna Schopenhauer, Helmine von Chezy, Henriette Hanke und Amalie Schoppe, in der jüngsten Vergangenheit sich einen Namen gemacht. Es sind Agnes Franz, Henriette Ottenheimer, Adelheid von Stolterfoth, Luise von Plönnies, Emma von Niendorf, Betty Paoli, Elisabeth Kulmann, Dilia Helena und Annette von Droste-Hülshof. Die Letztere überragt ihre Schwestern weit und ihre Gedichte (1844) beurkunden ein ganz ungemein energisches Talent, besonders in der Ballade und poetischen Erzählung. Sie geht von romantischen Anschauungen aus, wie dies auch die Lyriker und Romanzendichter J. G. Deeg, F. W. Rogge, H. Stieglitz, K. F. Dräxler, A. Kahlert, A. Peters, L. Giesebrecht, A. Böttger, Ph. E. Nathusius, Uffo Horn, G. Pfarrius, O. F. Gruppe, A. Bube, F. Kugler, E. Ferrand, B. v. Lepel, u. a. m. thun. Ausgezeichnet im schalkhaft volksmäßigen Lied ist Robert Reinick und im humoristischen Schwank und Märchen August Kopisch. Die schwankhaften Gedichte im pfälzer Dialekt von Franz von Kobell sind allerliebst und in Klaus Groth („Quickborn") hat das plattdeutsche Idiom seinen Hebel gefunden.

Die Periode der Romantik war auch an Anregungen für die Geschichtschreibung höchst fruchtbar, indem sie durch ihre mittelalterlichen und patriotischen Tendenzen zur Erforschung und Kritik der vaterländischen Alterthümer aufmunterte, von wo sich die Forschung auf immer weitere Kreise ausdehnte. Als der Schöpfer des historischen Kunststyls kann Johannes von Müller (1752—1809) betrachtet werden, ein sehr zweideutiger Charakter, aber ein Historiker, der in seinen „Geschichten schweizerischer Eidgenossenschaft" (5 Bde. 1786 fg., fortgesetzt von Glutz-Blotzheim und von Hottinger) und in seinen „Geschichten der europäischen

Menschheit" (24 Bücher) für die Universal- und Spezialhistorik epochemachende Werke geliefert hat. Für die Weltgeschichte waren nächst Spittler thätig H. L. Heeren (1760—1841, „Ideen über die Politik, den Verkehr und den Handel der alten Welt" u. A. m.) und K. H. L. Pölitz (1772—1838), dann bis auf unsere Tage herab J. F. L. Wachler (1767—1838), J. F. B. Schneller (1777—1833), F. C. Schlosser (geb. 1776), dessen Weltgeschichte und mehr noch dessen classische „Geschichte des 18. Jahrhunderts" ihn zu dem unerbittlichsten und gerechtesten historischen Richter erheben, ferner K. W. v. Rotteck (1775 bis 1840), der kraß romantische, aber geistvolle Reactionär Heinrich Leo (geb. 1799), K. F. Becker (1777—1806), K. W. Böttiger, L. Bauer, J. W. Loebell und G. Weber. An die römische Geschichte legte L. G. Niebuhr (1776—1831, Römische Gesch. 3 Bde. 3. Ausg. 1834) den Maßstab seiner scharfsinnigen Kritik. F. Wilken (1795—1841) lieferte in seiner „Geschichte der Kreuzzüge" (7 Bde. 1807—32) ein tüchtiges Werk. H. Luden (1780 bis 1847) hat in seiner „Allgemeinen Geschichte der Deutschen" (12 Bde. 1825 fg.), welche aber unvollendet geblieben, die Nationalhistorie in umfassendster Weise behandelt und es schlossen sich ihm auf diesem Gebiete an K. L. v. Woltmann (1770—1817), Joseph v. Hormayr (1781—1848), H. Zschokke, J. K. v. Pfister (1772—1832), J. A. Henne, J. G. Pahl, Ch. F. Stälin, J. G. A. Wirth, G. A. H. Stenzel, L. F. Heyd, D. Ch. v. Rommel, W. Zimmermann, W. Bensen, J. Voigt, P. F. Stuhr, H. Stenzel, W. Menzel, A. Menzel, L. Häusser, H. Wuttke, K. Hagen u. A. m. Einen hohen Rang unter den historischen Forschern und Stylisten behaupten F. L. G. v. Raumer (geb. 1781, Gesch. d. Hohenstaufen, Gesch. Europa's seit Ende d. 15. Jahrh. u. A. m.), F. L. Ranke (geb. 1795, Gesch. d. roman. und german. Völker; Fürsten und Völker von Südeuropa im 16. und 17. Jahrh.; die serbische Revolution; deutsche Gesch. im Zeitalter d. Reformation; französische Geschichte im 16. und 17. Jahrhundert; englische Geschichte) und F. Ch. Dahlmann (geb. 1785, Quellenkunde der deutschen Geschichte, historische Forschungen, Gesch. d. engl. Revolution, Gesch. der franz. Revolution). Die Geschichte des dreißigjährigen Kriegs behandelten J. W. Barthold, ein vielseitiger Forscher und edler Darsteller, und A. Gfrörer meisterhaft. Ausgezeichnete historische Spezialwerke sind die Geschichte des osmanischen Reiches von J. v. Hammer-Purgstall, die Geschichte Morea's während des Mittelalters und die Gesch. des Kaiserthums Trapezunt von J. Ph. Fallmerayer, die Geschichte des israelitischen Volkes von G. H. A. Ewald, die Geschichte der hellenischen Stämme von O. Müller und die Geschichte des Ursprungs und der Entwicklung des französischen Volkes von E. Arnd. An Heerens Namen knüpft sich das von ihm und Ukert begründete großartige Unternehmen der „Geschichte der europäischen Staaten", wofür Pfister die deutsche, Leo ganz meisterhaft die italische, Böttiger die sächsische, Stenzel die preußische, Mailath die östreichische, Lappenberg die englische, Dahlmann die dänische, Schmidt die französische, Schäfer die spanische und portugiesische, Roepell die polnische, Strahl und Herrmann die russische Geschichte, der Kulturhistoriker Wachsmuth die französische Revolutionsgeschichte schrieben. Einer der eifrigsten und gründlichsten Quellenforscher ist G. H. Pertz (geb. 1795, Monumenta Germaniae historica 1835 fg., die Geschichtschreiber der deutschen Vorzeit 1843 fg.). Als Meister der Biographie und der historischen Portraitmalerei ist K. A. Varnhagen von Ense (1785—1858, Biographische Denkmale, Denkwürdigkeiten und vermischte Schriften) anerkannt; auch J. D. E. Preuß hat durch seine Schriften über Friedrich den Großen auf diesem Felde großen Ruf erlangt. Die Kirchen-

geschichte wurde bearbeitet von Planck, Schröckh, Neander, Gieseler, Hase, Wessenberg, Gfrörer und Anderen. Eine sehr umfassend angelegte „Allgemeine Kulturgeschichte der Menschheit“ hat Klemm (1843 fg.) erscheinen lassen. Daß die neue Wissenschaft der Literaturgeschichte von der romantischen Schule datirt, ist schon berührt worden und wir hatten im Verlaufe dieses Buches Gelegenheit, auf alle bedeutenden Erzeugnisse derselben hinzuweisen, weßwegen es genügt, hier daran zu erinnern, daß unsere Literarhistorik begann mit Eichhorn, Bouterwek und Wachler, daß ein neuer Aufschwung in sie kam durch G. G. Gervinus (geb. 1805) und daß sich um diesen als Pfleger der nationalen und allgemeinen Literaturgeschichte gruppiren Hillebrand, Koberstein, Rinne, Vilmar, Rosenkranz, Prutz, Ettmüller, Gelzer, Gräße, Ulrici, Clarus, Schack, Ruth, Jul. Schmidt, H. Hettner u. m. A. In der Kunstgeschichte haben insbesondere G. F. Waagen, J. K. L. Schorn, K. Schnaase und F. Kugler Treffliches geleistet [1]).

Die Romantik war in den 20er Jahren unseres Jahrhunderts in unsägliche Flauheit und Plattheit verlaufen, die Literatur überhaupt der Mittelmäßigkeit und Gemeinheit verfallen. Van der Velde, Clauren und Schilling beherrschten die Leihbibliotheken, Müllner, Houwald, Julius von Voß und Töpfer das Theater. Gegen diese Misère richtete sich einerseits die belletristische Polemik Hauff's, andererseits die kritische Menzel's und Börne's. Wolfgang Menzel (geb. 1798) polemisirte im Geiste der Romantik gegen die Verfallenheit derselben, eiferte vom deutschthümlichen Standpunkt aus gegen Göthe, während er entgegen der romantischen Tradition Schiller auf den Schild hob, ohne sich jedoch dadurch hindern zu lassen, Tieck für den größten deutschen Dichter zu erklären. Auf der einen Seite von der Romantik so befangen, wie ihn seine poetischen Versuche, die dramatisirten Märchen „Rübezahl“ und „Narzissus“ zeigen, auf der andern mit der liberalen Partei gegen die politischen Consequenzen der Romantik Sturm laufend, war sein kritischer Standpunkt von Anfang an ein in sich unhaltbarer. Daß er aber in seinem Jugendfeuer tüchtig in der Literatur aufgeräumt und die Ueberschwemmung derselben durch das Schlechte und Unzulängliche abgedämmt, sollte nicht vergessen werden. Ebenso, daß er durch seine „deutsche Literaturgeschichte“ (1827) mit den Anstoß zu einer geistvolleren Behandlung der Literarhistorik gegeben hat. Später gänzlich in die romantische Unfreiheit zurückgefallen, ließ er sich gegenüber der jüngeren Autorengeneration zu Mißgriffen verleiten, die nicht zu entschuldigen sind. Wie scharf er übrigens sah, als er behauptete, unter dem kokett umgeworfenen Carbonarimantel der meisten sogenannten Jungdeutschen den hofräthlichen Livreefrack zu erblicken, hat sich später traurig genug bewahrheitet. Ludwig Börne (1784—1837) begann seine Laufbahn als Kritiker in seinen Journalen „die Zeitschwingen“ (1818 bis 1820) und „die Wage“ (1820—21) und stellte in seinen „gesammelten Schriften“ (1829) seine zerstreuten Aufsätze, humoristische Novellen, Tagebuchblätter und Aphorismen zusammen. Er schärfte sein kritisches Messer an den Armseligkeiten des deutschen Theaters, übte es nach und nach an allen Aermlichkeiten des deutschen Lebens, wie er sogar die Thurn- und Taxis'sche „Postschnecke“ nicht zu seziren vergaß, und legte es zuletzt mit unerhörter Kühnheit und Unerbittlichkeit an die staatlichen Zustände Deutschlands und Europa's („Briefe aus Paris“, 1831 fg. 6 Bde.). Religiös und philosophisch kaum mehr emanzipirt als Menzel, hat er dagegen als Politiker alle Fesseln der Romantik abgestreift. Wie in Lessing das ästhetische Bewußtsein einer neuen Zeit lebte und thätig war, so in Börne das politische. Er war der erste Apostel der politischen Religion der Zu-

[1]) Vgl. über deutsche Historik den Schluß des Kapitels.

kunft, der Vorläufer einer Epoche der Demokratie und Republik. Er hat den Samen einer demokratischen Literatur ausgestreut und genährt und kein Schriftsteller der Periode von 1830—50 wird leugnen können, daß Börne auf ihn gewirkt. Er starb im Exil, weil er für Freiheit und Gerechtigkeit, für die Armen und Unterdrückten gekämpft und den Despotismus und die Lüge gehaßt. Er hat sein Vaterland geliebt mit einer zornigen Liebe, deren Sonnenstral hinter den düstern Hagelwolken seiner Satire immer vorleuchtete, zuletzt noch rührend warm in seinem „Menzel der Franzosenfresser". Sein Humor brach nicht hervor wie die lächelnde Thräne aus Jean Pauls Auge, sondern wie ein rother Blutstrom aus einem Herzen, das an Deutschland verblutete [1]). Als ein nicht unebenbürtiger Erbe des Börne'schen Humors verdient W. Schulz (st. 1860) ausgezeichnet zu werden, dessen „Geschichte des deutschen Michels" (1842) ein Kleinod unserer satirischen Literatur ist. Nicht weniger sind ein solches die „Thierstaaten" von Karl Vogt, welcher es so meisterlich verstanden hat, die naturwissenschaftliche Forschung zur Basis kaustischer Satire zu machen.

Die Kritik hat nach Menzels und Börne's Vorgang in der Literatur der Gegenwart eine immer größere Rolle gespielt. Nach allen Seiten hin wurde mit der Vergangenheit kritisch gebrochen, um durch die Negation hindurch wieder zum Positivismus zu gelangen. Die Hegel'sche Philosophie spitzte sich in der junghegel'schen Schule, welche in den von Echtermeyer, Ruge und ihren Freunden geschriebenen „Hallischen", nachher „Deutschen Jahrbüchern" ein einflußreiches Organ sich geschaffen, immer mehr zu revolutionärem Kriticismus zu, der gegen alles Verrottete in Religion, Staat, Gesellschaft und Literatur seine schonungslosen Waffen kehrte. Die historischen Grundlagen des Christenthums wurden durch D. F. Strauß („das Leben Jesu" 1835) in ihrer Unhaltbarkeit bloßgelegt und Ludwig Feuerbach („das Wesen des Christenthums" 1841) bekannte es zuerst offen, daß die Theologie Nichts sei als Anthropologie. Hiemit ist die entschiedene Rückkehr unserer literarischen Entwicklung von der Romantik zum Humanismus ausgesprochen und wir wollen Feuerbachs Satz: „Das entschiedene, zu Fleisch und Blut gewordene Bewußtsein, daß das Menschliche das Göttliche, das Endliche das Unendliche, ist die Quelle einer neuen Poesie und Kunst, die an Energie, Tiefe und Feuer alle bisherige übertreffen wird" — gerne als eine Prophezeiung acceptiren, deren Erfüllung die Zukunft bringen mag. An Vorläufern einer neuen Literaturperiode fehlt es nicht und mit ihnen haben wir uns schließlich noch zu beschäftigen.

Ein Dichter, welcher der Literatur der Zukunft vielfache Anknüpfungspunkte bietet, ist August Graf von Platen-Hallermünde, geb. am 24. Oktober 1795 zu Ansbach, gest. am 5. Dezember 1835 zu Syrakus [2]). Er hängt durch seine auf Schelling gewandten philosophischen, sowie durch seine orientalischen Studien — der letztern Frucht sind die melodischen „Gaselen" — mit der Romantik zusammen; allein bald rang sich sein dem Ewigschönen zugewandter Geist aus der romantischen Befangenheit, von welcher seine Jugenddramen „der gläserne Pantoffel", „der Schatz des Rhampsinit", „Beranger", „der Thurm mit sieben Pforten", „Treue um Treue", noch Zeugniß geben, zum freien Hellenismus durch. So markirt er die Rückkehr „aus der Willkür der Romantik zur Strenge der Classizität, aus dem wilden Teutonenthum zum milden Griechenthum", dessen reinmenschlicher Gehalt durch ihn für die Literatur wieder fruchtbar zu werden begann. An die Stelle des subjectiven Beliebens der Romantik setzte er die ob-

[1]) Vgl. E. Beurmann: Börne, ein Charakter in der Literatur, 1838. K. Gutzkow: Börne's Leben 1840.

[2]) Vgl. Platen's Biographie von K. Gödeke, S. 422 fg. der gesammelten Werke Platen's in einem Bande, 1839. Platen's Tagebuch, 1860.

jective Vorschrittsidee, wie der weltgeschichtliche Prozeß sie darlegt. Von dem Gedanken der Freiheit ging all sein Dichten aus. Alles Nebulose, Unklare, Mystisch-Asketisch-Unschöne ist ihm verhaßt. Er flüchtete vor den romantischen „Götzen der Buße", wie Schiller, gern zu den menschlich edlen hellenischen Göttergestalten [1]) und bekannte sich gegenüber der romantischen Ueberschwänglichkeit offen zum gesunden Menschenverstand, welchen er so niederschmetternde Worte an den Romantiker richten ließ [2]). Nie hat ihn seine Künstlernatur verhindert, an den Hoffnungen, Leiden und Kämpfen seiner Zeitgenossen den innigsten Antheil zu nehmen. Er hat in seinen „Polenliedern" auf der Asche eines zertretenen Volks das schönste Todtenopfer dargebracht, er ist auf seinem Wege an keinem Freiheitsmärtyrer vorübergegangen, ohne dessen bleiches Haupt zu bekränzen, er hat in Terzinen voll Dante'schen Zornes das Czarenthum gebrandmarkt und den Reactionsmännern triumphirend zugerufen, daß die Idee der Freiheit allen Schranken zum Trotz „bacchantisch und unsterblich" sich fortwälze. Seine poetische Polemik, wie er sie in den aristophanischen Komödien „die verhängnißvolle Gabel" (1826) und „der romantische Oedipus" (1828) entwickelte, ist ihm nicht, wie sie Tieck es war, bloß ein geistreiches Spiel, sondern heiligster Ernst. Er verlor dabei den Zusammenhang zwischen Leben und Literatur nie aus den Augen und traf durch die literarische Verschrobenheit hindurch die deutsche überhaupt. Die Romantik war ihm identisch mit Unfreiheit und Unwahrheit und die Streiche, welche er auf sie geführt, waren vollwichtig und gutgezielt. Es ist anerkannt, daß er die poetischen Gattungen, womit er sich vorzugsweise beschäftigte, das Sonett, die Ode, die Ballade, das Epigramm, zur höchsten Formvollendung gebracht hat, und von Tag zu Tag nimmt, seit er todt, die Erkenntniß zu, daß diese Formschönheit nur das passende Gewand für den edlen Gedankenreichthum seiner Gedichte ist.

In Heinrich Heine (geb. 1797 oder 1799? zu Düsseldorf, gest. 1856 in Paris) vernichtete die Romantik sich selbst. Sie läuft bei ihm in die Pointe des Witzes aus, um mit klirrendem Lachen abzubrechen. Sie schlägt in seinen Liedern noch einmal ihre süßesten Töne an — wie z. B. die ganze Romantik nichts katholisch Innigeres hervorgebracht als Heine's „Wallfahrt nach Kevlaar" und

---

[1]) Inbrünstige, fromme Gebete
Dir, Kypria, send' ich empor,
Indem ich die Küsten betrete,
Die Haine, dir eigen zuvor.
Du lächelst noch immer dem Gruße
Der Gläubigen, innig und mild;
Nie konnten die Götzen der Buße
Verdrängen dein göttliches Bild.

[2]) Zwar als Verbannter schleich' ich jetzt allein umher,
Doch vom Exil abruft mich einst das deutsche Volk:
Schon jetzt erklingt im Ohre mir sein Reueton,
Schon zerrt es mich am Saume meines Kleids zurück.
Dir aber, welchen schonend ich behandelte,
Dir schwillt der Kamm gewaltig, bitter höhnst du mich
Und hältst für deines Gleichen mich, Betrogener.
Unseliger, der du heute nun erfahren mußt,
Welch einen Schatz beherzter Ueberlegenheit,
Biegsamer Kraft im Vorgefühl des Bewältigens,
Welch' eine Suada dichterischer Redekunst
In meines Wesens Wesenheit Natur gelegt!
Denn jeden Hauch, der zwischen meine Zähne sich
Zur Lippe drängt, begleiten auch Zermalmungen.
Und kraft der Vollmacht, welche mir die Kunst verlieh,
Zerstör' ich dich und gebe dich dem Nichts anheim.

das wundersame Nordseebild „Frieden" —, um dann plötzlich in den gellenden Lachtriller der Selbstverhöhnung überzuspringen. Echt romantisch ist bei ihm die zügellose Willkür der genialen Persönlichkeit, womit er in diesem Augenblick sein humanistisches Ideal mit allen Lichtern der Poesie und des Gedankens verklärt, um dasselbe im nächsten mit seiner Narrenpritsche zu mißhandeln, ihm Sarkasmen in's Gesicht zu spucken, es durch den Koth zu schleifen. Was Byron für die europäische, ist Heine für die deutsche Literatur. Er „läutet seiner Zeit zu Grabe und verkündigt eine neue, menschliche, ungenirte Zeit", deren Genuß er in seinem genialen Belieben für sich antecipirt. Seine durchweg auf die intellectuelle und soziale Befreiung des Subjects gerichtete Tendenz mußte nothwendig das eigene Ich als den Mittelpunkt der Welt setzen, dem das Recht der Persönlichkeit höher steht als das Recht der Menschheit, und daher erscheint bei Heine die Beschäftigung mit dem letztern weit mehr als kokettes, wenn auch glänzend durchgeführtes Spiel, denn als Ueberzeugung und Begeisterung [1]). Weil aber vor dem Witz, dieser eigensten Eigenschaft Heine's, das eigene Ich keineswegs sicher ist, so wird es in den bacchantischen Wirbel der witzigen Weltbetrachtung hineingezogen und flammt zuletzt auf dem lachenden Holzstoß, auf welchen Heine die alte Religion, den alten Staat und die alte Gesellschaft wirft, mit auf. Heine's Erstlingssachen, ein Bändchen Gedichte und die Tragödieen „Almansor" und „Ratcliff" (1823) gingen unbeachtet vorüber; erst durch seine „Reisebilder" (1826) und durch sein „Buch der Lieder" (1827) ward er epochemachend. Die Reisebilder (4 Bände) forderten nach allen Seiten hin „eine Emanzipation von den alten Autoritäten, sie brachten einen heilsamen Sauerteig in den faulen Haufen und formulirten die Nichtigkeit der Zeit". In diesem Buche erhebt sich die Kritik zur Poesie und es bildet neben Byron's Don Juan den eigentlichsten Codex der „Zerrissenheit", als deren Product es der Verfasser mit dem rücksichtslosen Motto aus Immermann, welches er der ersten Ausgabe vorsetzte, selber charakterisirte [2]). Die Wirkung der Reisebilder wurde erhöht durch ihren Styl. Die deutsche Prosa war nämlich durch pedantische Nachkünstelei göthe'scher Muster unsäglich zäh geworden und allmälig gefroren. Börne begann diese kalte Masse mit dem jeanpaulisirenden Styl seiner ersten Periode aufzuthauen, aber erst Heine brachte sie wieder recht in Fluß. Dieses glänzende Antithesenspiel, dieses kokette Abspringen, diese abgerissenen Sätze, nachlässig einherschlendernd, aber sogleich wieder wechselnd mit Perioden von vollendeter Rundung und Straffheit, diese sich haschenden Streiflichter und Schlagschatten, diese scheinbare Verwirrung und wirkliche Harmonie, dieser Styl, aus dem die Flöte der Liebe ebenso weich und schmelzend tönt wie die Tuba des Zornes schmetternd und drohend, muß blenden, spannen, hinreißen und festhalten. Auf den Dichter des „Buches der Lieder" läßt sich ganz gut

---

[1]) Man kann bei Heine höchstens eine Begeisterung des Witzes gelten lassen, d. h. Heine hätte lieber Schlimmes, sogar Schlimmstes über sich ergehen lassen, als einen ihm auf der Zunge prickelnden witzigen Einfall nicht ausgesprochen. Daß Heine ein moralischer Lump war, kann nach seinen eigenen „Geständnissen keinem Zweifel mehr unterliegen. Hat er doch aus den „geheimen Fonds" unter Louis Philipp einen Jahrgehalt bezogen, also aus einer Quelle, welche nur für Mouchards, Spione, Apostaten und Verräther floß. Abgesehen von diesem unaustilgbaren Brandmal, ist es auch gewiß, daß Heine in Folge des Mangels an sittlichem Gehalt nie dazu kommen konnte, ein Kunstwerk zu schaffen, wie seine geniale Begabung wohl hätte eins erwarten lassen.

[2]) Des Altars heil'ge Deck' um eines Diebes
Scheusel'ge Blöße lüderlich gewunden!
Der goldne Kelchwein des Gefühls gesoffen
Von einem Trunkenbolde! Eine Rose,
Zu stolz, den Thau des Himmels zu empfangen,
Herberge nun der giftgeschwollnen Spinne.

anwenden, was er selbst in den Reisebildern in Betreff der Lady Mathilde sagt: „Es gibt Herzen, worin Scherz und Ernst, Böses und Heiliges, Glut und Kälte sich so abenteuerlich verbinden, daß es schwer wird, darüber zu urtheilen. Ein solches Herz schwamm in der Brust Mathilde's; manchmal war es eine frierende Eisinsel, aus deren glattem Spiegelboden die sehnsüchtig glühendsten Palmenwälder hervorblühten, manchmal war es wieder ein enthusiastisch flammender Vulkan, der plötzlich von einer lachenden Schneelawine überschüttet ward." Die lyrische Gestaltung dieser Contraste und Widersprüche in scheinbar nachlässigen, in Wahrheit aber künstlerisch vollendeten Formen im Buch der Lieder ist es, was Heine zum großen Lyriker macht. Er hat, wie kaum ein Zweiter, aus dem innersten Wesen der Zeit heraus gedichtet und deßhalb ist das Buch der Lieder eine poetische That, so bedeutend wie Göthe's Werther und Schiller's Räuber es waren. Seit 1830 lebte Heine in Frankreich, dessen Verhältnisse unter Louis Philipp er in seinen „französischen Zuständen" schilderte. Es ist dies ein unerquickliches Buch durch die politische Charakterlosigkeit, welche es markirt; noch unerquicklicher aber ist Heine's Buch über Börne, welches das Grab eines Todten vergeblich zu entweihen suchte, und am unerquicklichsten die spätere Sammlung von Schilderungen aus Paris, welche ihrem Titel „Lutetia" Ehre machen: der Geruch der Kothstadt duftet aus ihnen. Im „Salon" (4 Bde.) hat Heine seine zerstreuten publizistischen und novellistischen Aufsätze gesammelt. Ganz vortrefflich sind darunter die „Florentinischen Nächte" und sehr zu bedauern ist, daß die Fragmente „Schnabelewopsky" und „der Rabbi von Bacharach" keine Fortsetzung erhalten haben. Die Besprechung deutscher Wissenschaft im Salon, wie auch die „romantische Schule" und den „Schwabenspiegel" kann man nur als Witzfeuerwerke gelten lassen. Heine's „Neue Gedichte" (1844), sowie die beiden größeren humoristischen Dichtungen „Atta Troll" (1843) und „Deutschland, ein Wintermärchen" (1844) fassen, ohne ein vorschreitendes Herausgehen aus Heine's Manier zu beurkunden, noch einmal alle die glänzendsten Eigenschaften derselben zusammen; am keckſten das Wintermärchen, die Krone von Heine's Dichtung. Besonders stark ist darin betont die pantheistische Negation des christlichen Dualismus zwischen Diesseits und Jenseits, und das alte Lieblingsthema Heine's, die Einsetzung des Sensualismus in seine Rechte gegenüber dem christlichen Spiritualismus, wird in dithyrambischen Tönen variirt [1]). Der „Romanzero" (1851), womit der Dichter vom Publicum Abschied nahm — bei welcher Gelegenheit er den bekannten „Bekeh-

[1]) Sie sang vom irdischen Jammerthal,
Von Freuden, die bald zerronnen,
Vom Jenseits, wo die Seele schwelgt
Verklärt in ew'gen Wonnen.
Sie sang das alte Entsagungslied,
Das Eiapopeia vom Himmel,
Womit man einlullt, wenn es greint,
Das Volk, den großen Lümmel.
Ich kenne die Weise, ich kenne den Text,
Ich kenn' auch die Herren Verfasser;
Ich weiß, sie tranken heimlich Wein
Und predigten öffentlich Wasser.
Ein neues Lied, ein besseres Lied,
O Freunde, will ich euch dichten!
Wir wollen hier auf Erden schon
Das Himmelreich errichten.
Wir wollen auf Erden glücklich sein
Und wollen nicht mehr darben;
Verschlemmen soll nicht der faule Bauch,
Was fleißige Hände erwarben.

rungswitz" losließ — brachte nur die alten Heine'schen Farben und Töne, aber bedeutend abgeblaßt und abgeschwächt.

An Börne und Heine zunächst knüpfen sich die literarischen Bestrebungen einer Anzahl von Schriftstellern, welche nach der Julirevolution von 1830 auftraten und die man unter dem ziemlich willkürlichen Collectivbegriff des „Jungen Deutschlands" zusammenfaßte. Börne gab den politisch, Heine, wenn man so sagen darf, den philosophisch und sozialistisch revolutionären Anstoß zu dieser literarischen Bewegung, die Anfangs sehr emanzipationslustig sich geberdete, bald jedoch die Hoffnung, sie werde eine neue Literaturperiode herbeiführen, täuschte, indem sie über Börne und Heine nicht hinauskam und bereits verschollen ist. Geschrei und Lärm erregte das junge Deutschland indessen genug und die deutschen Regierungen kamen der gehässigen Denunciation desselben durch Menzel, wonach die Jungdeutschen Christenthum und Monarchie umstürzen, das Fleisch emanzipiren, Ehe und Familie vernichten, die Gesellschaft entsittlichen und auflösen wollten, mit größter Bereitwilligkeit entgegen und verliehen durch Bücherverbote, Prozessirung, Einkerkerung und Ausweisung von jungdeutschen Autoren der Sache eine Wichtigkeit, die uns jetzt ziemlich komisch vorkommt. Denn die Jungdeutschen waren im Allgemeinen gar ungefährliche Menschen, weit mehr von der Eitelkeit als vom Revolutionsgeist besessen, und mehrere derselben haben sich später so vortrefflich zu deutschen Hofräthen, Hoftheaterintendanten und Hofprofessoren qualifizirt, daß ein sehr starker Keim zu solcher Entwicklung von Anfang an in ihnen vorhanden gewesen sein muß. Man rechnet zum jungen Deutschland als Häuptlinge Ludolf Wienbarg (geb. 1803), ein männlich-tüchtiger Charakter, Heinrich Laube (geb. 1806), Theodor Mundt (geb. 1807), Karl Gutzkow (geb. 1811), der sich von Allen am frischesten und productivsten erhalten, und Gustav Kühne (geb. 1806). Wienbarg's „Aesthetische Feldzüge" (1834) und „Wanderungen durch den Thierkreis", Laube's Roman „das junge Europa" und „Reisenovellen", Mundt's Novelle „Madonna", Gutzkow's „Briefe eines Narren an eine Närrin", sein Roman „Wally" und sein Drama „Nero" sind die hauptsächlichsten Documente der jungdeutschen Richtung. Die Kritik war unter den Jungdeutschen der Punkt, von welchem sie ausgingen und zu dem sie immer wieder zurückkehrten. So lieferte, abgesehen von den verschiedenen jungdeutsch redigirten Zeitschriften, Laube seine „modernen Charakteristiken" und seine „Geschichte der deutschen Literatur", Mundt seine „kritischen Wälder" und seine „allgemeine Literaturgeschichte", Gutzkow seine „Beiträge zur Geschichte der neuesten Literatur", seine „Zeitgenossen",

---

Es wächst hienieden Brot genug
Für alle Menschenkinder,
Auch Rosen und Myrthen, Schönheit und Lust
Und Zuckererbsen nicht minder.
Ja, Zuckererbsen für Jedermann,
Sobald die Schoten platzen!
Den Himmel überlassen wir
Den Engeln und den Spatzen.
Ein neues Lied, ein besseres Lied,
Es klingt wie Flöten und Geigen!
Das Miserere ist vorbei,
Die Sterbeglocken schweigen.
Die Jungfer Europa ist verlobt
Mit dem schönen Geniusse
Der Freiheit; sie liegen einander im Arm,
Sie schwelgen im ersten Kusse.
Und fehlt der Pfaffensegen dabei,
Die Ehe wird gültig nicht minder —
Es lebe Bräutigam und Braut
Und ihre zukünftigen Kinder!

seine „öffentlichen Charaktere“, seine Schriften über Göthe und Börne, Kühne seine „männlichen und weiblichen Charaktere“ und seine „Portraits und Silhouetten“. Auch das Reisen und Reisebildnern ging sehr im Schwunge und wurde vornehmlich von Laube und Mundt stark betrieben, wobei es an hochtönenden Titeln, wie „Weltfahrten“ u. dgl. m. nicht fehlte. Die soziale Novelle wurde besonders von Mundt und Gutzkow cultivirt, vom Letztern oft meisterhaft. Mundt und Laube wandten sich später zum historischen Roman und jener schrieb in dieser Gattung den „Thomas Münzer“ und den „Mendoza“, dieser die „Gräfin Chateaubriant“, „die Bandomire“ und „Graf Horn“. Auch Kühne gehört mit seinen „Klosternovellen“ und seinen „Rebellen von Irland“ hieher. Gutzkow dagegen versuchte sich im philosophisch-humoristischen Roman („Maha Guru“, „Blasedow und seine Söhne“) und gab zuletzt zwei soziale Romangemälde von den großartigsten Dimensionen („die Ritter vom Geiste“ und „der Zauberer von Rom“), während er andererseits, wie auch Laube that, seine Productionskraft dem Theater zuwandte und eine Reihe von Dramen schrieb, die zum Theil mit großem Erfolg über die Bühne gingen (besonders „Patkul“, „Zopf und Schwert“, „das Urbild des Tartüffe“, „Uriel Acosta“; von Laube die effectreichen „Karlsschüler“). Das Theater wurde überhaupt ein starkangestrebtes Ziel der jüngeren und jüngsten Dichtergeneration. Wir erinnern nur an die dramatische Thätigkeit von J. L. F. Deinhardstein, H. Marggraff, H. Köster, J. Kuranda, J. v. Plötz, R. Benedix, L. Feldmann, J. L. Klein, G. Freytag (welcher durch seinen Roman „Soll und Haben“ großen Ruf gewann), R. Griepenkerl und R. Gottschall. Von den Genannten haben Marggraff und Gottschall auch als Lyriker sich hervorgethan. Unter den Verfassern von Conversationsstücken und Tendenzlustspielen gewann E. Bauernfeld (geb. 1802) großen Ruf. Ein großes dramatisches Talent, Georg Büchner (1813—37, Nachgel. Schriften, 1850), hat der Tod hinweggenommen, bevor seine Anlagen, die sich in dem dramatischen Gemälde „Danton's Tod“ so genial ankündigten, zur Entfaltung gelangen konnten. Eine nahe dichterische Verwandtschaft mit Büchner zeigt Fr. Hebbel, der als Tragiker („Judith“, „Genovefa“, „Maria Magdalena“) Energie, als Komöde („der Diamant“, „der Rubin“) Witz und als Lyriker Gedankenfülle besitzt, aber durch Originalitätssucht sich überall um die harmonische Wirkung brachte und statt Kunstwerken Bizarrerieen und Grotesken schuf. Das historische Drama höheren Styls fand in Julius Mosen (geb. 1803) einen begabten, jedoch von dem Einfluß Shakspeare's, wie ihn seine Stücke (Kaiser Otto III., Rienzi, die Bräute von Florenz, Wendelin und Helene, Herzog Bernhard, der Sohn des Fürsten, Don Juan d'Austria) fast durchgängig aufzeigen, vielfach überwältigten Pfleger. Mir scheinen daher seine Verdienste als Lyriker und Epiker von größerer Bedeutung. Mosen, der in sich selbst und im Streit mit widrigen äußeren Verhältnissen einen heftigen Entwicklungskampf durchgekämpft, gibt in seinen lyrischen Gedichten (2. Aufl. 1843) die Stimmungen, welche die deutsche Jugend in den 20er und 30er Jahren bewegten, außerordentlich klar und schön, oft im echten Volksliederton wieder. Als Epiker hat er in seinen zwei Dichtungen „Ritter Wahn“ (1831) und „Ahasver“ (1838) an zwei Stoffen von größter Bedeutsamkeit eine ungewöhnliche Kraft in künstlerischer Gestaltung universaler Ideen bewährt [1]). Mosen's „Novellenbuch“ ist eine wahre Zierde unserer Novel-

---

[1]) Unter den zahlreichen schönen Einzelnheiten dieser Dichtungen dürfte die Schilderung des Wiedererwachens des Heidenthums unter Julian im „Ahasver“ wohl die erste Stelle einnehmen:

Es sitzen wohl in schwarzverhangnem Saale
Verwaiste Kinder nach der Mutter Tod,
Nach dem Begräbniß bei dem Leichenmahle.

listik. Ein später als die Genannten hervorgetretener Dramatiker, Otto Ludwig („der Erbförster“ — „die Makkabäer“) hat sich als solcher wirklich legitimirt.

Die didaktische und lyrische Poesie, wie sie aus der neuesten Entwicklungsphase unserer Philosophie hervorgegangen, fand ihre bedeutendsten Verkündiger in Leopold Schefer (geb. 1784, Ausgew. Werke, 12 Bde. 1845), dessen liebevoller milder Pantheismus sich in dem „Laienbrevier“ ein so wundersames, vom innigsten Natur- und Gottbewußtsein durchdrungenes Gebetbuch geschaffen, der im Menschen, im Thier, in Pflanze und Stein das ewige Walten der Weltseele aufgezeigt, dem großen Pantheisten Giordano Bruno in seiner Novelle „die göttliche Komödie in Rom“ ein so herrliches Denkmal gesetzt und als Sechsundsiebzigjähriger so jugendfrisch „Homer's Apotheose“ gesungen hat; dann in Friedrich von Sallet (1812—43, Gedichte 1843), der als streitfertiger Kämpfer für die junghegel'schen Prinzipien in die Schranken trat, an dessen berühmtem Lehr- und Kampfgedicht „das Laienevangelium“ sich aber die Nichtbeachtung der evangelischen Vorschrift, daß man neuen Wein nicht in alte Schläuche füllen solle, in formaler Beziehung bitter gerächt hat. Das philosophische Element, mit vorwiegend skeptischer Aeußerung, durchzieht auch die Poesie von Nikolaus Lenau (Niembsch von Strehlenau, geboren am 13. August 1802 zu Csadad in Ungarn, dem Wahnsinn verfallen 1844 zu Stuttgart, gestorben am 22. August 1850 zu Döbling bei Wien) wie ein rother Faden. Was man schon von der Poesie im Allgemeinen gesagt hat, aus der Entbehrung, aus der Einsamkeit stamme sie, aus der Thräne quelle sie, die Sehnsucht sei ihre Mutter, der Schmerz ihr Vater — dies läßt sich ganz speziell von dem Dichten Lenau's sagen, welcher auf dem Antlitz der Natur einen „großen ew'gen Schmerz“ liegen sah und der die Me-

---

Sie sitzen still bei trüben Kerzenlichtern,
Es rollen Thränen in den goldnen Wein,
Sie seh'n sich an mit bleichen Angesichtern.
Da hören sie der Mutter leise Tritte,
Die Thür geht auf, erwacht vom Todesschlaf
Und lebend steht sie da in ihrer Mitte.
Sie spricht: Ihr Kinder, dürft nicht so erschrecken!
Da stürzen alle freudeschreiend hin,
Mit Küssen ihre warme Hand zu decken.
So saßen auch in schmucklos düstern Mauern
Die Völker dieser Erde bei dem Kreuz,
Um ihr einsames Leben zu betrauern,
Als Julian zum Hades stieg hienieder
Und weckte auf die Mutter Kybele
Und ihre Söhne, alle Götter wieder.
Da jauchzte die Natur im innern Herzen
Und brannte an und schwang durch Flur und Hain
Wie Feuerbrände alle Blüthenkerzen.
Es schien, als wollt' sie nur noch einmal blühen,
In schmerzlich süßer Wollust sich nun selbst
In einem Lenz verzehren und versprühen;
Als wollt' den Menschen sie noch einmal küssen,
Das vielgeliebte Kind, eh' es von ihr
Auf ewig blutend würde weggerissen;
Noch einmal nur in brünstigem Entzücken,
Lautweinend halb in Lust und halb in Schmerz,
An ihre Brust zum letzten Abschied drücken.
Da schürzten sich die flüchtigen Najaden
Mit langen Schleiern heimlich im Gebirg,
Zum Tanze all' die scheuen Oreaden.
Da steht am Himmel still, zurückgewendet,
Mit ihrem Mond die keusche Cynthia
Und harret, bis der Reigen sich geendet.

lancholie seinen treuesten Begleiter durch das Leben nannte. Es verschwistert sich in ihm ein weiblich schönes Gemüth mit einem männlich ringenden Geist, welcher die etwa zu weichen Empfindungen des ersteren in dem Feuer gedankenvoller Begeisterung, in der Flamme des Zornes härtet und Sehnen und Trauern in den tapfern Wunsch zusammendrängt, das „feurig-rasche und ungebundene Leben eines Blitzes" zu leben. Naturmalerei und Natursymbolik sind die Hauptmittel, womit Lenau's Lyrik (Gedichte, 2 Bände. 8. Aufl. 1846) wirkt. Ihre reinste Blüthe duftet in den „Schilfliedern" und den „Waldliedern". Seine Naturmalerei spiegelt, weit entfernt von bloßer Schilderung, die geheimnißvolle Wechselwirkung zwischen dem Leben der Natur und dem menschlichen Seelenleben in eigenthümlichster Weise wider. Sein symbolisirendes Auffassen der Naturmächte und ihrer Offenbarungen ist voll tiefer Blicke, die sich mit Vorliebe dem zuwenden, was man unter der Nachtseite der Natur zu verstehen gewohnt ist. Aber aus den dunkeln Regionen philosophischer Probleme läßt der Dichter plötzlich wunderschöne Liederschwärme auftauchen, die stolz und anmuthig zugleich über die räthselhaften Tiefen dahingleiten, fernhinblitzende Gedankenperlen im Schnabel tragend. Seine Fähigkeit, episch zu individualisiren und energisch zu schildern, hat Lenau in seinen Romanzen „die Haideschenke", „die Werbung", „die drei Zigeuner", „Mischka", und in den Romanzenkränzen „Clara Hebert" und „Ziska" meisterlich erwiesen. Seine größeren Dichtungen, „Faust", „Savonarola", „die Albigenser", zeigen den Bildungsgang Lenau's deutlich auf. Der Faust, trotz glänzender Einzelnheiten im Ganzen ein schwaches Werk, verräth ein unsicheres, halb skeptisches, halb gläubiges Umhertasten des Geistes nach Anhaltspunkten der Ueberzeugung, ohne solche gewinnen zu können; der Savonarola, als Kunstwerk geschlossen und tadellos, zeigt die Nichtbefriedigung des Dichters durch die neuesten philosophischen Systeme, welchen gegenüber er am Ende noch lieber zum Kirchenglauben hält; in den Albigensern ist diese Unfreiheit siegreich überwunden, aber über die wühlende, mit der Vergangenheit schonungslos brechende Skepsis ist Lenau im Grunde auch hier nicht hinausgekommen. Bevor ihn das schreckliche Loos Hölderlin's traf, hatte er noch einen „Don Juan" gedichtet [1]).

Lenau's Freund, Anastasius Grün (Anton Graf v. Auersperg, geb. 1806), stimmt mit ihm in der Begeisterung für die Freiheitsidee überein, ist aber sonst sein directer Gegensatz. Grün sagte selbst zu Lenau: „Dein Banner war tiefschwarze Seide, ich schwang ein rosenroth Panier —" und während Lenau Alles in düsterem Lichte sah, besitzt Grün die Fähigkeit, Alles in tröstlicher Beleuchtung zu sehen. So gibt er sich schon in seinem Romanzenkranz „der letzte Ritter" (1830), wo die romantische Epik in die Freiheitslyrik übergeht. Die Erde ist ihm ein Freudensaal, aus welchem einst der letzte Dichter als letzter Mensch „singend und jubelnd" hinausziehen wird, die Knechtschaft der Menschheit ein vorübergehender Winter, dessen Fesseln der „fröhliche Rebell Lenz" brechen und so tief unter Rosen verstecken wird, daß man sie gar nicht mehr wird finden können, die Poesie das frische Waldesgrün, in dessen Anschauen das Seelenauge sich erquickt und stärkt [2]). In lichten Bildern und blumigen Gleichnissen schwelgend verkündigten Grün's „Spaziergänge eines Wiener Poeten" (1831) mitten aus der metternich'schen Finsterniß Oestreichs heraus, daß „Freiheit ist die große Losung, deren Klang durchjauchzt die Welt!" und daß der anbrechende Tag der

[1]) Dichterischer Nachlaß (1851), S. 1 fg. Sämmtliche Werke, herausg. von A. Grün, 4 Bde. 1855. Lenau's Leben von Schurz, 2 Bde. 1856.

[2]) Dem armen augenkranken Kinde
Genesung bringt das Schau'n in's Grün;
So winkt des Dichterwaldes Blüh'n,
Daß nicht das Seelenaug' erblinde.

Emanzipation der Völker sich nicht mehr zurückhalten lasse. Im „Schutt“ (1835) hat Grün den Gedanken, daß der Schutt der Vergangenheit nur dazu da sei, um die Saat der freien Zukunft zu düngen, wunderschön durchgeführt. Aus den Trümmern alter Kerker- und Klostermauern sieht er die Rosen der Freiheit hervorsprießen, in der Ruinenwelt Pompeji's treten ihm die Bilder des freien Volkslebens Amerika's vor Augen und die christliche Legende formt sich ihm zu einem prophetischen Gesicht, welches verkündigt, daß eine Zeit komme, wo Schwert und Kreuz unbekannte und namenlose Dinge sein werden. Grün's „Gedichte“ (1837) sind eine der schwerwiegendsten Gaben, welche im 19. Jahrhundert auf den Altar der Muse niedergelegt wurden. Es verschmilzt darin die Wirklichkeit des Lebens mit dem Idealismus oft zu einem Humor von wahrhaft tragischer Tiefe [1]). Ein dritter Oestreicher, Karl Beck (geb. 1817, „Nächte“, „der fahrende Poet“, „stille Lieder“, „Janko, der ungarische Roßhirt“, „Lieder vom armen Mann“) hat die Bilderfülle und Bilderlust, welche den östreichischen Dichtern eigen ist, vielfach zu Schwulst und Bombast verwildert und übertrieben. Sein Ideenreichthum ist keineswegs weit und groß genug, um die titanisch aufgebauschte Form seines Dichtens auszufüllen. Doch muß anerkannt werden, daß sich in seinen Dichtungen einzelne ganz vortreffliche finden (z. B. mehrere der stillen Lieder und der ungrischen Melodieen, Börne's Tod in den Nächten, die Schilderung Göthe's und Schiller's im fahrenden Poeten, ebenda und im Janko die Bilder ungrischen Haide- und Schenkenlebens, in den Liedern vom armen Mann die Geschichten von Knecht und Magd, von der alten Jungfer und von der Anne Marie).

Durch Georg Herwegh (geb. 1816 in Stuttgart, „Gedichte eines Lebendigen“, 1. Bd. 1841, 2. Bd. 1843) erhielt die politische Lyrik der Gegenwart, wie sie insbesondere durch Platen und Grün angeregt worden, ihre bestimmt revolutionär-republikanische Tendenz, ihr hinreißend pathetisches Feuer, sowie eine epigrammatisch scharf und höchst glänzend zugeschliffene Form. H. Hoffmann von Fallersleben (geb. 1798), dessen frühere Lyrik sich in Volksliedweisen frisch bewegt, näherte diese epigrammatische Form in seinen „unpolitischen Liedern“, in seinen „Gassenliedern“ und „deutschen Liedern aus der Schweiz“ dem sangbaren Volkston, während in der politischen Lyrik von R. E. Prutz die Tendenz mehr in die rhetorische Breite ging. In der Vollreife seines Talents erhob sich dieser Poet zu einer Lyrik voll Seele und Stimmung („Aus der Heimat“ 1858). Prutz hat nach dem Vorgang Platen's, Gruppe's („die Winde“) und Heinrich Hoffmann's („die Mondzügler“) auch eine treffliche aristophanische Komödie („die politische Wochenstube“) gedichtet, dann mehrere Romane und historische Dramen geschrieben und sich als Literarhistoriker einen guten Namen gemacht. Mehr stofflichen Inhalt brachte jedoch erst Ferdinand Freiligrath (geb. 1810, Gedichte 1838, Glaubensbekenntniß 1844, Ça ira 1846, Neuere politische und soziale Gedichte 1849—51, Zwischen den Garben 1850) in die politische Poesie, nachdem er früher durch seine geographischen und ethnographischen Dichtungen ein ganz neues Element der deutschen Lyrik zugeführt und dadurch großen Ruf erlangt hatte. Freiligrath — als Uebersetzungskünstler wiederholt in diesem Buch erwähnt — war für unsere Dichtung eine wahrhaft heilsame Erscheinung. Denn er brachte neue Stoffe und Formen und trat die zur Convenienz erstarrte Heine'sche Liebeslyrik und die weltschmerzliche Koketterie der Zerrissenheitspoeten mit dem dröhnenden Schritt seiner Verse zu Boden. Er ging, ein poetischer Weltumsegler, auf Entdeckungen aus und stellte, heimgekehrt, vor dem staunenden Publikum jene Bilder auf, welche,

[1]) Grün's Poesie nahm überhaupt eine entschiedene Wendung zum Humor und die Keime desselben, welche schon in seinen ersten Dichtungen lagen, entwickelten sich höchst liebenswürdig in seinen späteren, in den „Nibelungen im Frack“ und im „Pfaff vom Kahlenberg.“

markig gezeichnet und mit brennenden Farben gemalt, die Schrecken und die Erhabenheit des Ozeans, der Vulkane Islands, der afrikanischen Wüsten, der Savannen Amerika's und des tropischen Urwalds mit magischer Gewalt mitten in die deutsche Binnenpoesie hereinstellten. Später hat den Dichter die Bewegung der Zeit allgewaltig erfaßt. Er griff in das Leben des Volkes hinein und formte aus solchen Stoffen der Wirklichkeit jene großartigen, inhaltsvollen politischen und sozialen Gedichte „Vom Harze", „Im Irrenhaus", „Rübezahl", „Hamlet", „Requiescat", „Irland". Auch der schöne Romanzenkranz „der ausgewanderte Dichter" darf hieher gerechnet werden. Freiligrath's Gedicht „die Todten an die Lebendigen" ist das ergreifendste von allen, welche die Bewegung von 1848 zu Tage gefördert. Ein Freiligrath in Prosa war schon früher hervorgetreten, der Deutschamerikaner (?) Charles Sealsfield, welcher der deutschen Novellistik eine so erfrischende Bereicherung und Erweiterung verschaffte, nachdem er gleich mit seinem Erstling („der Legitime und die Republikaner" 1833) die allgemeine Aufmerksamkeit erregt hatte. Sealsfield ist der Meister des ethnographischen Romans („der Virey", „Morton", „Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre", „das Cajütenbuch", „deutsch-amerikanische Wahlverwandtschaften", „Süden und Norden"). Seine allerdings mitunter sehr unkünstlerisch componirten Bücher führen uns in ihrer veranschaulichenden Kraft so recht in das transatlantische Leben hinein und neben der unvergleichlichen Wahrheit und Belebtheit seiner Naturschilderung wirkt auch seine Meisterschaft in der Charakteristik der Rassen und Nationen höchst anziehend, wenngleich er sich dabei mitunter in Zerrbildnerei gefällt. Fr. Gerstäcker, der beliebte Reiseschriftsteller, strebte im geographischen und ethnographischen Roman Sealsfield nach, ohne ihn jedoch zu erreichen.

Die politisch-soziale Lyrik in ihrem weitesten Sinne fand begabte Pfleger und Fortbildner in Franz Dingelstedt (Lieder eines kosmopolitischen Nachtwächters 1842, Gedichte 1845, darin S. 307 fg. ein meisterhafter „Roman" in Versen), Moritz Hartmann (Kelch und Schwert, Neue Gedichte, Reimchronik des Pfaffen Mauritius, Adam und Eva, Schatten, Zeitlosen), Alfred Meißner (Gedichte, Ziska) und Ludwig Pfau (Gedichte, 2. A. 1858). Die drei Letztgenannten sind in Richtung und Dichtung mehrfach verwandt, aber doch stellt jeder wieder eine scharfausgeprägte dichterische Individualität dar: Pfau ist vorzugsweise Lyriker, die Brust voll echter Volksliederklänge, Meißner sozialer Reflexionspoet, voll Feuer und Leidenschaft, Hartmann mehr ein ruhiger, Ideen und Situationen zu klaren Bildern ausprägender Künstler. Auch der Schweizer Gottfried Keller kann hieher gezogen werden, der in seinen Gedichten (1845) sowohl als in seinen novellistischen Arbeiten (der grüne Heinrich, die Leute von Seldwyla) die originellsten Töne anschlug, welche bis dahin aus der Schweiz nach Deutschland hinübergeklungen waren; und endlich noch Gottfried Kinkel (geb. 1815), welcher die meines Erachtens schönste poetische Erzählung unserer Literatur gedichtet („Otto der Schütz"), das, wofür er gefochten und im Kerker „Wolle gespuhlt", in seelenvollen Liedern verherrlicht (Gedichte, 2. A. 1850) und in Gemeinschaft mit seiner talentvollen Gattin Johanna eine Sammlung trefflicher Erzählungen (1851) geliefert hat. Allen diesen Poeten gegenüber sehen wir den romantisch-nationalen Ton, wie er aus der Zeit der Befreiungskriege datirt, durch den höchst melodischen Lyriker Emanuel Geibel (geb. 1815) eingehalten (Gedichte 1840, Zeitstimmen, König Roderich, Juniuslieder, Brunhild, Neue Gedichte). Geibel's poetische Laufbahn war unstreitig eine vorschreitende. Seine Lyrik hat an Umfang und Gehalt mit jeder neuen Sammlung derselben zugenommen und seine Nibelungentragödie Brunhild (1857) muß unter die besten Gaben der tragischen Muse im 19. Jahrhundert gezählt werden. Absichtlicher, recht trotzig sporenklirrend, aber nicht mißfällig in ihrer jugendlichen Keck-

heit trat die patriotische Romantik in des zu früh (1847) weggerafften Moritz von Strachwitz Gedichten auf (Gesammtausgabe 1850) und auch die altpreußische Romantik, wie sie H. Scherenberg in seinen tüchtigen Bataillenstücken (Waterloo, Leuthen, Ligny) entfaltete, hat ihre Berechtigung. Nicht minder der lebensselige, hafisische Themata variirende Realismus, welcher in Fr. Bodenstedt's Liedern des Mirza-Schaffy (1852) wein- und minneliederlich singt und philosophirt. Eigenthümlich vermöge ihres historischen Blicks und ihrer objectiven Bildnerkraft steht die lyrische Epik von Hermann Lingg da (Gedichte, 4. A. 1859), welcher auch mittelst der bislang veröffentlichten Bruchstücke eines geschichtlichen Epos („die Völkerwanderung") die düstere Ansicht beschämt, der Quell echter Poesie habe in Deutschland zu springen aufgehört [1]). Nach der epischen Seite hin hat unser Literaturschatz überhaupt gegen früher manche Bereiche-

---

[1]) Die 4te Auflage von Linggs Gedichten hat mehrere neue Abschnitte des genannten Epos gebracht. Es sei mir gestattet, einen derselben, „Rom und die Völker" überschrieben, als Beleg des im Texte Gesagten herzusetzen:

Erwach' aus deinem süßen Friedensschlafe,
Entsteige deinem Melodienborn,
Du Königin der Strophen, auf Octave,
Gürt' um dein Schwert, stoß in dein goldnes Horn!
Auf daß ich deine Feinde Lügen strafe,
Leg in dein schönes Angesicht den Zorn,
Wirf deine seidne Lockenflut, enthülle
Im stolzen Gang des Südens Formenfülle!

Zerstörte Tempel, umgestürzte Säulen,
Schlachtfelder, von Erschlagenen bedeckt;
Verheerte Länder, nur von Schakalheulen
Aus wüster Einsamkeit emporgeschreckt.
Paläste, nun durchrauscht vom Flug der Eulen,
Seestädte, die kein Schifferruf mehr weckt;
Entnervte Völker, zuckend in Verblutung,
Erdbeben, Hunger, Pest und Ueberflutung.

Jahrhundert langes Frevelthum gezüchtigt:
Kein Blüthenthal, kein Leben unverschont;
Glorreiche Thaten, Namen schwer berüchtigt,
Verbrechen mit Verbrechen abgelohnt;
Wie Meteore Reich um Reich verflüchtigt,
Unsterbliche wie Sterbliche entthront;
Zwei Welten sich im Kampf entgegenbrausend:
Ein sterbend und ein werdendes Jahrtausend.

Das war die Flut der Völkerwanderungen,
Sie riß den Erdkreis von der Kette frei,
Mit welcher Rom die Völker hielt umschlungen;
Doch mit der Kette riß zugleich entzwei
Was in Jahrhunderten der Geist errungen;
In Trugverkündung, Nacht und Barbarei
Erschien bis auf den letzten bleichen Funken
Die alte Freiheit und Kultur versunken.

Nie, seit in unversehrter Frühlingsgrüne
Auf jedes Menschenweh mit Jubelschall
Die Erde Antwort gibt, trug ihre Bühne
Ein Trauerspiel wie jenen Donnerfall
Des alten Roms — nie floß mehr Blut der Sühne,
Und nie, solang die Menschheit stürmt im All,
Den Himmel fleh'nd mit Hülfruf und Verfluchung,
Bestand ihr Genius größere Versuchung.

rung gewonnen. So durch die „Braut von Cypern“ und die „Thekla“ von Paul Heyse, der auch als Tragöde einen Preis errungen („die Sabinerinnen“), und so durch den anmuthigen „Euphorion“ des Ethnographen und Historikers Ferdinand Gregorovius („Corsika“, „Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter“).

Von jenen Stürmen, die sich längst gelegt,
Wir hören's noch wie ferne Brandung rollen;
Und der auch uns den Völkerkrieg erregt,
Wir hören ringsum dumpfen Donner grollen;
Mit Kampflust ringt die Furcht und tief bewegt
Erschließt die Gegenwart in ahnungsvollen
Gefühlen sich dem kommenden Verhängniß,
Wie sich der Blüthenkelch der Lichtempfängniß!

Denn wir auch fragen, ob es uns erreiche,
Daß jenem ausgestorbnen Lebensstrom,
Daß jener alten Welt einst unsre gleiche?
Schon einmal drohten Hunnen unserm Dom!
Weissagung wohnt im Schutt der alten Reiche,
Wie sibyllinisch blickt Athen und Rom!
Herolde der Nothwendigkeit entsteigen
Aus ihrem Grab mit ernsten Fingerzeigen.

In Indien wächst ein Baum aus Lavaklüften,
Vor welchem scheu die Schlange selbst entweicht;
Der Vogel fällt getödtet aus den Lüften,
Wenn ihn der Zweige Blüthenhauch erreicht;
Zu Boden sinkt vergiftet von den Düften
Der Tiger, wenn er hier nach Beute schleicht,
Und beide deckt, den Räuber sammt dem Raube
Der Todesbaum mit seinem dunklen Laube.

Ein stolzrer Baum ist Rom dereinst gewesen!
Kein Geist der Freiheit schwang sich hoch genug,
Es kam aus allen Völkern auserlesen
Jahrhundert lang ein langer Sklavenzug,
Um unter seinem Gifthauch zu verwesen;
Selbst als des Nordens Schwert den Stamm zerschlug,
Sank noch wie oft die Kraft der Heldenglieder
Vergiftet von dem schon gestürzten nieder.

Kein Boden gab, es floß kein Quell so spärlich,
Er trug für Rom doch beide Hände voll,
Kein Meer schien, keine Ferne zu gefährlich,
Zu räuberisch kein Tribut, zu hoch kein Zoll,
Wenn nur der Stadt nie satten Wölfen jährlich
Der Nil aus seinen reichen Ufern quoll,
Wenn nur das tausendköpf'ge Thier sich füllte
Und nicht zu laut am Thor der Cäsarn brüllte.

Aus allen Meeren in die große Küche
Entluden die Galeeren ihre Fracht;
Aufstöhnten aller Inseln Marmorbrüche,
Erz floß für Rom aus jedem Felsenschacht;
Zur goldnen Decke dampften Wohlgerüche
Von den umschwelgten Tischen Tag und Nacht;
Und Tag und Nacht erfüllten sich mit Schwärmen
Die Räume der Theater und der Thermen.

Nur von des Lasters Größe übertroffen
Ließ eine ungeheure Tyrannei
Der Tugend einzig einen Ausweg offen,
Die Wahl des Todes, die allein blieb frei.

Der demokratische Geist, welcher mehr und mehr alle Verhältnisse der Neuzeit zu durchdringen und zu bestimmen angefangen hat, brachte in die „mit Tendenzen gemästete“ und allmälig sehr abgestandene deutsche Novellistik einen frischen Zug und eine gesunde Bewegung, indem er Berthold Auerbach (geb. 1812) zu dem glücklichen Griff seiner Schwarzwälder Dorfgeschichtschreibung leitete (Schwarzw. Dorfgesch. 3 Bde. 1843—53). Das Genre als solches war freilich nicht neu, denn es war bereits durch Jung-Stilling, Brentano, Immermann, Martell und Adelheid Reinbold episodisch oder selbstständig in die Literatur eingeführt worden. Allein Auerbach wußte dem Dorfroman eine ganz neue Bedeutung zu verschaffen, indem er das Leben und Weben des Landvolks mit dem der übrigen Stände in Beziehung setzte und so das Verhalten der Bauerschaft zur politischen und sozialen Entwicklung der Zeit zur Anschauung brachte. Neben und mit ihm haben A. Weill aus dem Elsaß, W. O. von Horn (Oertel) aus den Rhein- und Maingegenden, J. F. Lentner aus Tyrol, J. Rank aus dem Böhmerwald, K. Ernst und der auch auf andern poetischen Gebieten vorragende E. Höfer aus Norddeutschland mehr oder weniger vortreffliche Gemälde aus dem Volksleben gebracht. Der unerreichte Meister in der Malerei der bäurischen Welt ist jedoch Jeremias Gotthelf (Albert Bizius). Schade nur, daß er den niederländisch treuen und farbenkräftigen Pinsel, womit er seine Berner Dorfbilder malte, allzuhäufig in pfäffische Galle getaucht hat.

Die Summe der Betrachtung der dichterischen Production Deutschlands im 19. Jahrhundert ist, daß dieselbe unserem literarischen Besitzthum ohne Frage viel Geistvolles, Bedeutendes und Schönes hinzugefügt hat. Solche „Menschengeschick bestimmende“ Dichtungen, wie uns zu ihrer Zeit Lessing, Göthe und Schiller geschaffen, hat sie freilich nicht zuwegegebracht und vielleicht ist der tiefrealistische Hang und Drang unserer Zeit überhaupt so großartigen idealischen

---

Was wagte diese Menschheit noch zu hoffen?
Sie hoffte auch Nichts mehr, mit einem Schrei
Bacchantischer Verzweiflung warf sich alles
Dem Abgrund zu des allgemeinen Falles.

Ha, wie sie stürzten von den goldnen Stühlen
Die rasenden Halbgötter, dort und hie,
Mit Mienen, denen Furcht, den Tod zu fühlen,
Das Aussehn sterbender Bacchanten lieh,
Auftaumelten von ihren Purpurpfühlen
Und hoch noch jene Leuchter hielten, die,
Erst einer Welt Leuchtthürme, jetzt verdammten
Berauschten Tigern in die Hölle flammten!

Lemuren nur und Schemen und Empusen
Bewegten noch, als alles unterging,
Ihr wacklig Haupt; die letzte von den Musen
Trat auf und lachte schallend und empfing
Mit stolzem Hohn den Dolch in ihren Busen.
In Trotz und kecken Uebermuth verhing
Die alte Welt, wie Lucian der Spötter,
Das Schicksal über sich und seine Götter.

Stürmt an, dringt vor, ihr tapfern Siegesboten
Des Weltgerichts! Auf, blonder Alarich!
Vandalen, Markomanen, Sueven, Gothen —
Auf, Attila! Auf, düstrer Geiserich!
Werft diese Stadt hinunter zu den Todten;
Ihr Maß ist voll, ihr grauf' Gestirn erblich.
Dringt an, stürmt vor, und euren blut'gen Wegen
Folg' Heil und einer neuen Aera Segen!

Schöpfungen abgünstig und hinderlich. Dafür hat er zwei Richtungen der Literatur, die historische und die naturwissenschaftliche, auf eine Höhe gehoben, von welcher das vorige Jahrhundert kaum eine Ahnung hatte. Der Aufschwung der deutschen Geschichtschreibung ist großartig (s. o.), namentlich seitdem sie mit schönsten Erfolgen angefangen hat, wesentlich Kulturhistorik zu sein und den tiefsittlichen Forscherernst eines Schlosser mit dem patriotischen Eifer eines Luden und der urkundlichen Genauigkeit eines Ranke zu verbinden. So haben wir Geschichtswerke erhalten, auf deren Besitz jede Zeit und Nation stolz sein dürfte. Ich erinnere nur an die „Geschichte des 19. Jahrhunderts", welche G. G. Gervinus der Schlosser'schen des 18. Jahrhunderts zur Seite stellte; ferner an die „Geschichte des Alterthums" von Max Dunker, dieses vollkommenste Gemälde der alten Welt, an die von Leben sprudelnde, von Geist funkelnde „Römische Geschichte" von Theodor Mommsen und an die „Griechische Geschichte" von Ernst Curtius; weiter an die „Geschichte der französischen Revolution" von H. v. Sybel, an die „Geschichte der sozialen Bewegung in Frankreich" von Ludwig Stein, an die „Deutsche Geschichte vom Tode Friedrich's d. Gr. bis zur Gründung des deutschen Bundes" von Ludwig Häusser, an die „Zeitgenössischen Geschichten" von Adolf Schmidt und an die „Geschichte der deutschen Freiheitskriege" von Heinrich Beitzke. Die Periode der Befreiungskriege war auch die Glanzzeit der deutschen Memoirenliteratur und Epistolographie, von welcher letztern uns Hormayr in seinen „Lebensbildern" eine so kostbare Sammlung zusammengestellt hat. Aus solchem Material bauten sich dann biographische Werke ersten Ranges auf, wie das „Leben des Freiherrn von Stein" von Pertz, das „Leben York's" von Droysen und die „Denkwürdigkeiten aus dem Leben des Grafen von Toll" von Th. v. Bernhardi, dieses Meisterwerk kriegsgeschichtlicher Kritik. Was Deutschlands Verdienste um die neuere Entwicklung der Naturwissenschaften betrifft, so braucht man, dieselben anzudeuten, nur Fürsten der Wissenschaft zu nennen wie Liebig und Humboldt, deren Ruhm ein Weltruhm ist. Im Vollbesitz desselben unternahm es Alexander von Humboldt (1769 bis 1859), eine Weltgeschichte der Natur zu schreiben, d. h. alle Resultate, welche die Naturforschung bis dahin gewonnen hatte, in seinen „Kosmos" (1845 fg.) zusammenzufassen, die Natur „lebendig und in ihrer erhabenen Größe zu schildern und in dem wellenartig wiederkehrenden Wechsel physischer Veränderlichkeit das Beharrliche aufzuspüren und aufzuzeigen."

Drittes Kapitel.

Die Niederlande[1]).

Zwischen den Dünen der Nordsee und den Stromgebieten des Rheins, der Schelde, Maas, Yssel und Ems strecken sich, vielfach in Inseln und Halbinseln auslaufend, fruchtbare Niederungen und Marschen hin, die von Uralters her germanischen Volksstämmen zum Wohnsitze dienten. Wenigstens bezeugt Cäsar ausdrücklich, daß schon vor der Wanderung der Kimbern und Teutonen in den Gauen im Westen des Rheins germanische Völker sich niedergelassen hätten. Ihr wahrscheinlich (?) von dem Zeitwort balgen herzuleitender Collectivname Belgen weist deutlich auf die altdeutsche Tugend der Streitbarkeit hin, von welcher in der That die Bewohner der Niederlande in alter und neuer Zeit rühmlichste Proben abgelegt haben. Mit der nämlichen zähen Ausdauer und Unerschrockenheit, womit sie die Nordwestküste ihres Landes dem Meere abtrotzten, haben die Niederländer in verschiedenen Perioden ihre Unabhängigkeit gegen äußere Feinde, ihre Freiheit gegen innere Unterdrücker behauptet. Es bildete sich hier schon frühe ein mannhafter republikanisch-bürgerlicher Sinn aus, welcher, besonders von dem großen und erfolgreichen Aufschwung der Nation im 16. und

---

[1]) A. Ypey: Beknopte geschiedenis der nederlandsche tale, 1812. F. Willems: Verhandeling over de niederduytsche taal en letterkunde, opzigtelik de zuydelyke Provintien der Nederlande, 1819—24. W. de Clercq: Beantwoording der vrage: welken invloed heeft vreemde letterkunde etc. gehad op de Nederlandsche taal en letterkunde sints het begin der vijftiende eeuw tot op onze dagen? 1825. Van Capelle: Over den invloed der hollandsche letterkunde op de hoogduitsche in de 17 eeuw. Van Capelle: Bydragen tot de geschiedenis der wetenschappen en letteren in Nederland, 1821. H. S. Lebrocquy: Précis de l'histoire littéraire de Pays-Bas, 1827. A. Snellaert: Histoire de la litt. flamande. J. Bowring: Sketch of the language and litterature of Holland, 1829. L. G. Visscher: Bloemlezing mit de beste Schriften der nederlandsche dichters van de 13e tot en nat de 18 eeuw, 1820. H. Hoffmann: Horae Belgicae, Pars I. (Uebersicht der mittelniederländischen Dichtung). F. J. Mone: Uebersicht d. niederländischen Volkslit. ält. Zeit, 1838. W. J. A. Jonckbloet: Geschiedenis der middenneðerlandsche Dichtkunst, 1851 fg. E. v. Eichstorff: Deutsche Blumenlese aus niederländ. Dichtern, 1826. F. W. Mauvillon: Auswahl niederländ. Gedichte (in's Deutsche übertragen), 3 Thl. 1839—41.

zu Anfang des 17. Jahrhunderts an, nach außen in Krieg, Handel und Colonisation, nach innen in Gewerbfleiß und bürgerlichen Institutionen, in Wissenschaft und Kunst Tüchtiges leistete. Mit dieser Tüchtigkeit verband sich im Charakter der Niederländer eine gewisse Neigung für das Mittelmaß in allen Dingen, eine Vorliebe für häusliche Behäbigkeit, für das Glück des Stilllebens und der Beschränkung, Eigenschaften, die allerdings später zur sprödesten Philisterei verknöchern mußten, sowie ihnen nicht mehr das Gleichgewicht gehalten wurde durch die Rückwirkungen einer bedeutenden Rolle auf dem Schauplatz der Geschichte. So erklärt es sich denn auch leicht, daß die niederländische Nationalliteratur fast durchweg den Charakter hausbackener Mittelmäßigkeit trägt [1]). Alle Extreme werden da sorgfältig vermieden, alles feurigere Aufstreben geht in einer gewissen behaglichen Spießbürgerlichkeit unter, aller laute Klang dämpft sich zu holländischer Stille. Die Poesie fährt hier nicht mit geschwellten Segeln über das endlose Meer der Phantasie hin, sondern wird am Zugseil lederner Regeln wie eine Trekschuite mühselig durch die engen Kanäle häuslicher Gewohnheit und bürgerlichen Verkehrs gezogen. Nur das Volkslied erlaubt sich zuweilen dreisten Spaß und lautes Auflachen, denn es blieb für die frischeren Einflüsse von Deutschland her immer empfänglich, während sich die Kunstpoesie der Niederlande schon frühe der trockenen Nachahmung französischer Muster ergab.

Die Sprache der Niederlande theilt sich noch jetzt in zwei Hauptmundarten, in die flämische im Süden (Flandern und Brabant) und in die holländische im Norden. Die dem staatlichen Verband von Holland angehörenden Friesen sprechen ihre eigene Mundart. Das Flämische war in älterer Zeit die Schriftsprache für alle, dem Herzog von Burgund unterworfenen siebzehn Provinzen der Niederlande, im Verlaufe der Zeit jedoch gewann von Süden her das Französische, von Norden her das Holländische Terrain und das Letztere wurde, obgleich erst seit Ausgang des 16. Jahrhunderts schriftgemäß ausgebildet, die Schrift- und Amtssprache für die 7 nördlichen Provinzen, wie für die Colonien, ja seit 1815 auch für die südlichen Niederlande. Als sich aber das gewaltsame Band, welches Belgien mit Holland vereinigt hatte, in Folge der Julirevolution löste, begann auch die flämische Mundart wieder literarisch aufzukommen und sie hat sich seither, dem gefährlichen Einfluß des Französischen zum Trotz, neu befestigt und in Ansehen gesetzt. Patriotische Gelehrte, unter denen vor allen J. F. Willem's auszuzeichnen ist, haben ihre Muttersprache in freundliche Pflege genommen und begabte junge Autoren sie zum Gefäß ihrer literarischen Wirksamkeit gemacht.

Ich habe vorhin schon angedeutet, daß die poetische Literatur der Niederlande bei ihrem Entstehen einestheils von der deutschen, anderntheils von der französischen Dichtung beeinflußt wurde. Die niederländische Kunstpoesie lieh ihr Ohr mehr der französischen Regel, die Volkspoesie mehr dem stammverwandten deutschen Klang. Die älteren Volkslieder, geistliche sowohl als weltliche, bewegen sich völlig in den Vorstellungen und Gefühlen wie in der Ausdrucksweise des deutschen Volksgesangs. Erst im 17. Jahrhundert geht mit der schrofferen Absonderung Hollands von Flandern und Brabant das dortige

---

[1]) Die Nationalliteratur, wohlverstanden! Denn es ist bekannt, daß in einigen Zweigen der Literatur im weiteren Sinne viele Niederländer sehr Bedeutendes geleistet und europäischen Ruhm erlangt haben, wie in der mit Vorliebe gepflegten philologischen und humanistischen Wissenschaft die Agricola, Erasmus, Lipsius, Scaliger, Spanheim, Heinsius, Drakenborch, Hemsterhuis, Valckenaer, Ruhnken, in der Theologie und Jurisprudenz Huig van Groot (Hugo Grotius, 1583—1645), in der Medizin Boerhave, in der Mathematik Huyghens, in der Philosophie Spinoza, der freilich kaum ein Niederländer zu nennen ist.

Volkslied aus den bisher gewohnten Kreisen heraus, wird der gelehrten Poesie analog und singt recht lächerlich-putzig von Jupjin (Jupiter) und Cupidootje (Cupido). Das Haupterzeugniß der niederländischen Volksdichtung, das Thierepos von **Reinhart dem Fuchs**, ist zugleich die poetische Haupthat der niederländischen Literatur überhaupt. Die germanische Thierfabel weist in ihren Anfängen mit Bestimmtheit auf die Urzustände des Germanenthums zurück und nicht ohne Grund hat Grimm gesagt, es wehe ihn aus derselben uralter Waldgeruch an [1]). Sie weist auch zurück auf die Ursitze der germanischen Stämme in Asien, wo wir ja in der altindischen Literatur die Thiersage gleichfalls als ein wichtiges Element vorgefunden haben. Sie konnte nur in Zeiten entstehen, wo der Mensch mit der ihn umgebenden Thierwelt noch in naher und nächster Beziehung stand und das Walten freundlicher und feindlicher Naturkräfte in naivster Weise personifizirt wurde, so zwar, daß das Volk das Leben der Thierwelt in seinen verschiedenen Verhältnissen und Wechseln als dem menschlichen völlig analog auffaßte und demzufolge auch seine Sprache auf die Thiere übertrug. Hieraus folgt, daß die Thiersage in ihren Ursprüngen durchaus naive Dichtung, das Product unbewußter Naturpoesie war. Das blieb sie aber nicht, sondern gestaltete sich im Verlaufe der Zeit allmälig zu bewußter, satirischer Tendenzpoesie. Wir wollen hier nicht untersuchen, ob es für ausgemacht gelten könne, daß der Stamm der Franken die Thiersage im 5. Jahrhundert über den Rhein nach den Niederlanden und nach Frankreich gebracht habe, eine Ansicht, die allerdings eine starke Stütze findet in dem Umstand, daß der deutsche Name des Thierhelden Fuchs (Reginhart, später Reinhart, im plattdeutschen Diminutiv Reineke, d. i. der Schlaue) den französischen (goupil) völlig verdrängt und sich in den französischen Bearbeitungen der Thiersage als Renard an dessen Stelle gesetzt hat. Gewiß ist, daß kein germanisches Land geeigneter war, die Thiersage in germanischem Geiste großzuziehen, als eben die flämischen Gauen, wo, mit Gervinus zu sprechen, „ein unvertilgbarer Hang zum Stillleben und zur Naturfreude und ein Sinn für die kleineren menschlichen Verhältnisse obwaltete, wo die niedere Malerei, Landschaft und Viehstücke, wie auch die niedere Poesie vor allen andern Ländern gepflegt wurde.“ Diese Eigenschaften von Land und Leuten vertrugen sich recht gut mit der ursprünglich naiv-epischen Auffassung und Behandlung der

[1]) Vilmar hat in seiner Gesch. d. deutschen Nationallit. diesen Gedanken trefflich weiter ausgeführt, indem er (S. 238) sagt: „Die Thiersage hat nur in dem unbefangensten und stillsten Naturleben eines Urvolks entstehen können, in Zeiten, wo der Friede mit der Natur noch verhältnißmäßig wenig gestört war und wenigstens in gewisser Weise die Wirklichkeit dem Verkehr mit der Thierwelt entsprach, welchen das Thierepos schildert: wo noch die Gedanken des Hirten- und Jägerlebens einen großen Theil des geistigen Horizonts des Volkes erfüllten, wo nicht allein Wald und Feld des Wildes voll waren, sondern der Hirte auch noch einen mächtigen, ihm in Kraft und Geschicklichkeit ebenbürtigen und auf seine Heerde gleich ihm berechtigen Gesellen in dem gefräßigen Wolfe, einen überlegenen, Wald und Haide beherrschenden Helden in dem grimmigen Bären sah; wo für den Jäger, der einsam durch die dunkeln Tiefen und die sonnigen Halden des Urwalds streifte, der graue Wolf auf grüner Haide und der rothbärtige Schleicher am Waldsaume Jäger waren wie er und die er darum außer ihrem eigentlichen Thiernamen mit menschlichen, gleichsam Gesellen-Namen benannte. Es war aber auch für Jäger und Hirten der Waldeinsamkeit gut, sich mit diesen Waldgesellen auf freundlichen Fuß zu stellen, denn es war damals nicht so sehr das äußere Grauen vor der Gefahr, welche die Waldräuber bringen konnten, als das innere Grauen vor dem Dämon, der in dem Thiere lebt, vor der unheimlichen, aus den zornfunkelnden Augen des Wolfes hervorleuchtenden Wolfsseele, noch in seiner vollen Stärke mächtig; das Thier des Waldes war noch gleichsam mehr als ein bloßes, dem Menschen untergeordnetes, wenigstens unterliegendes Thier: es war eine Verkörperung der unheimlichen, finstern und feindlichen Naturkraft, mit Zauber angethan, und darum, wie auf der einen Seite dem Menschen durch größere Ebenbürtigkeit in der Kraft näher stehend, so auf der andern Seite wieder über den Menschen erhaben und nicht durch die physische Gewalt allein zu bändigen.“

Thierfabel. Im Vorrücken der Jahrhunderte nahm aber das Thierepos in eben dem Maße, als in den Niederlanden ein in kirchlicher und staatlicher Beziehung emanzipationslustiger, jeder Tyrannei abholder und der Freiheit zugeneigter bürgerlicher Sinn heranwuchs, andere dieser Gesinnung entsprechende Elemente und Motive in sich auf, bildete sich im Munde des Volkes und der Volksdichter im Geiste der Zeit fort und schloß sich endlich im 12. und 14. Jahrhundert zu dem niederländisch frischen und niederländisch derben, satirisch und polemisch gefärbten Gemälde des Thierstaates und der Thierkirche ab, welches uns „Reinaeret de vos“ mit so lustiger Detailwirthschaft entrollt. Diese, 7815 zu kurzen Reimpaaren vereinigte Verse enthaltende niederländische Gestalt des germanischen Thierepos liegt einer Menge von Bearbeitungen desselben in verschiedenen Sprachen, insbesondere auch dem 1498 zu Lübeck in nieder- (platt-) deutscher Mundart erschienenen Reineke de vos zu Grunde und so gebührt der volksmäßigen Dichtung der Niederlande der Ruhm, eines der originellsten epischen Werke und zugleich das populärste Volksbuch mehrerer Jahrhunderte, denn dies war der Reinhart Fuchs, hervorgebracht zu haben [1]).

Mit diesem Product echter Volkspoesie verglichen, erscheinen die Leistungen der ältesten niederländischen Kunstdichter höchst farblos und trocken. Es sind weltliche und geistliche Reimchroniken mit didaktischer Tendenz, gereimte Prosa, wie man schon daraus entnehmen kann, daß Jakob van Maerlant (1235—1300), den man gewöhnlich den Vater der niederländischen Kunstdichtung zu nennen pflegt, sich geradezu ernstlich gegen alle Erdichtung erklärte. Er hat meist nach lateinischen Quellen Allerlei gereimt, wie seine Rymbybel, die sich über das alte Testament verbreitet, ferner seinen Spiegel historiael, eine Version des speculum hist. von Vincentius Bellovacensis, dann eine Art Naturhistorie (der naturen bloeme), das auf scholastisch-aristotelische Traditionen gegründete Lehrgedicht Heymelycheit der Heymelycheit, endlich ein dialogisirtes Lehrgedicht über den Weltlauf (Wapen Martijn), auf das man als auf den Anfang der dramatischen Dichtkunst der Niederlande hinweist. Der Verfasser des Esopèt, d. h. einer gereimten Bearbeitung aesopischer Fabeln, war wahrscheinlich ein Zeitgenosse Maerlants, über dessen Ton und Art im 14. Jahrhundert Willem von Hildegaerdsbergh nicht hinauskam (Sente Gertrudem minne). Unter den Reimern vaterländischer Chroniken, Jan van Heelu, Lodewyk van Velthem, Niclaes de Clerk und Melis Stocke, zeichnet sich der letzgenannte durch seine Hollandsche Rymkronik inhoudende de geschiedenissen van Holland tot het jaer 1305 vortheilhaft aus durch Reinheit der Sprache und einen gewissen Freimuth, der sich freilich innerhalb der Gränzen mönchischer Anschauung hält, so daß der Reimchronist sein Sprüchlein: „En sult minnen de heilige kerke, eren papen onde clerke!“ vielfach variirt. In diese geistlich-historische Reimerei mischten sich vom 14. Jahrhundert an die romantischen Elemente der nordfranzösischen Trouv`res-Dichtung. Man übersetzte jetzt französische Rittergedichte und so wurden die Hauptmomente des Karolingi-

[1]) Reinaert de vos, episch fabeldicht van de twaelfde en dertiende eeuw, met anmerkingen en ophelderingen van J. F. Willems, 1836. Reinhart Fuchs, aus dem Mittelniederländischen zum ersten Mal in das Hochdeutsche übersetzt von A. F. H. Geyder, 1844. Ich führe hier gleich noch die Hauptwerke der Fuchs-Reinhart-Literatur an. Le Roman du Renart, ed. Méon, 1826. Reinardus vulpes, ed. Mone, 1832. Reinhart Fuchs von J. Grimm, 1834. Reineke de vos, herausg. von Hoffmann von Fallersleben, 1834. Ueber die historische Entwicklung der Thierfabel siehe die Einleitungen und Anmerkungen der genannten Ausgaben, sowie Gervinus Gesch. d. deutschen Nationallit. 3. Ausg. Bd. I, S. 122—161. Jean Jonckbloet hat es im 6. Abschnitt seiner Geschiedenis d. m. D. wahrscheinlich gemacht, daß der 1. Theil des Reinaert de Vos um d. J. 1170 seinen Abschluß erhalten habe.

schen Sagenkreises und die Artussagen auf niederländischem Boden einheimisch. Claes Verbrechten und Dietrich van Assenede bearbeiteten einzelne dieser Sagenstoffe mit einiger Selbstständigkeit. Fahrende Sänger, die gleich den englischen Minstrels von Burg zu Burg zogen, sowie die Hofdichter, welche sich die Grafen von Holland hielten, brachten den ganzen romantischen Minnekram in's Land, ohne jedoch irgend Bedeutendes in dieser Gattung zu schaffen. Uebrigens ging der Ritter- und Minneromantik stets die didaktische Reflexion zur Seite, wie das schon in Claes Willems' lehrhaft erzählendem Gedicht der Minnelauf (der minnen loop) aus dem Anfang des 14. Jahrhunderts der Fall ist und fortwährend so blieb. Die moralische asketische Nutzanwendung war diesen philisterhaften Romantikern immer die Hauptsache und die Spruchdichtung, wie sie in dem Laienspiegel (Leckenspiegel), in dem Dietschen Doctrinael, welche Willems dem Antwerpener Jan Deckens (st. 1351) zuschreibt, sowie noch im 15. Jahrhundert in Jan Weerts Doctrinael of Spyghel van Sonden, sich ausprägt, nimmt den breitesten Platz in der älteren Kunstdichtung der Niederlande ein.

Was in dieser Kunstdichtung etwa von mittelalterlicher Romantik Platz gegriffen hatte, trat immer mehr und mehr zurück, als im 16. Jahrhundert die Zünfte (Kammern) der niederländischen Meistersänger sich ausbildeten. Diese Meistersänger hießen Rederijker (Rhetoriker) und unter Rhetorik ward also Poesie verstanden, was den Charakter dieser Dichterei hinlänglich kennzeichnet. Die Rederijker-Kammern scheinen zu Ende des 15. Jahrhunderts in Flandern aufgekommen zu sein, gelangten jedoch erst im folgenden Jahrhundert und zwar in Holland, wo sich überhaupt der Flor der niederländischen Kunstpoesie entwickelte, recht zu Blüthe und Gunst. Die Einrichtung dieser Kammern, welche mit der Einrichtung der deutschen Meistersängerschulen große Aehnlichkeit hatte, entsprach vollkommen dem pedantischen Geschmack der Holländer. Aber hinter dem geistlosen Formelkram dieser Institute barg sich eine gute Seite, nämlich die von ihnen genährte und in weiteren Kreisen geförderte patriotische und freimüthig-bürgerliche Gesinnung, welche den spanischen Alba bewog, während seiner Occupation der Niederlande die Kammern der Rederijker aufzuheben. Gerade in der Zeit des Kampfes der Niederländer mit den Spaniern erhielten jedoch die Rederijker eine wahrhaft nationale Bedeutung, indem sie das Theater begründeten und zwar mit der Absicht, durch dasselbe im Sinne der Emanzipation vom spanischen Joch auf das Volk einzuwirken. Man sieht, daß die holländische Nüchternheit auch in der Kunst stets auf das Praktische ausging. Daneben zeugt es von dem derben Realismus der Niederländer, daß ihr Schauspiel weit mehr aus den weltlichen Mummereien des Jahrmarkts- und Kirmeslärms als aus kirchlichen Motiven hervorging. Auf Jahrmärkten und Kirmessen führten nämlich die Rederijker die rohen Anfänge ihrer dramatischen Kunst dem Volke zuerst vor. Als der Geschmack für solche Vorstellungen zunahm, wurden größere und complicirtere Stücke aufgeführt, zu welchem Zwecke die Mitglieder mehrerer Rhetoriker-Kammern — es gab solcher Kammern in größeren Städten oft an zwanzig — sich vereinigten. Die Darstellung hieß dann ein „Kamerspel". Historische Stoffe mit patriotischer Tendenz wurden besonders in dem Zeitraum von 1561—1636 mit Vorliebe von den Rederijkern dargestellt und so auch vom Publicum aufgenommen, wobei freilich die Rhetorik stets das große Wort führte und eine lederne Nachahmung der Formen des antiken Drama's allmälig eine nicht zu umgehende Bedingung dramatischer Dichtung wurde. Der älteste Dramatiker dieser Gattung, von welchem ein Stück auf uns gekommen, ist van Rijssele. Zur festeren Begründung der Schauspielkunst trugen wesentlich bei der Lustspieldichter G. A. Bredero (st. 1608) und Samuel Koster. Der

Letztere brachte zu Amsterdam unter dem Namen einer Akademie eine stehende Gesellschaft von Liebhabern der dramatischen Poesie zusammen, welche seit 1617 in einem eigens dazu bestimmten Hause regelmäßige Vorstellungen gab. Mit dieser Akademie wetteiferte die in liefde bloeijende Amsterdamer Rederijker-Kammer, bis sie sich später vereinigten und gemeinschaftlich ein neues Theater erbauten, welches 1637 mit der Aufführung von Vondels Gysbrecht van Amstel eingeweiht wurde. An der Spitze der genannten, „in Liebe blühenden" Meistersängerschule stand der Lehrdichter Dirk Volkertszoon Coornhert (1522—1590) und unter den Mitgliedern zeichnete sich Filips van Marnix, Herr von St. Aldegonde (1538—1598) aus, der die Psalmen übersetzte, Volkslieder sang und durch sein satirisches Buch der Bienenkorb (bijenkorf) dem bis dahin sehr vernachläßigten Prosastyl einen großen Dienst leistete. Seine didaktische Richtung wurde eingehalten von Hendrik Lorenz Spiegel (st. 1612) und Roemer Vischer (st. 1625), dessen Töchter Maria und Anna zu Hollands bekanntesten Dichterinnen gezählt werden. Ferner stehen aus dieser Zeit der Kirchenliederdichter Dirk Rafelszoon Kamphuyzen (st. 1618) und die Lyriker Lorenz Reael, Daniel Jonektyꞌs und Daniel Heinse bei ihren Landsleuten in gutem Andenken.

Aus der „in Liebe blühenden" Amsterdamer Rederijker-Kammer ging auch der Chorführer der eigentlichen Classiker Hollands im 17. Jahrhundert, Pieter Cornelis Hooft (1581—1647), hervor. Die römischen und italischen Dichter waren seine Muster und bei dem Mangel an Phantasie und schöpferischer Kraft suchte und fand er sein Ziel in der Correctheit der Sprache und dem Wohlklang des Verses. In Beidem hat er seine Vorgänger weit übertroffen, doch ist sein poetischer Styl oft allzu gekünstelt und mit Wortspielerei überladen. Neben seinem Schäferspiel Granida und seinen vaterländischen, steif regelrechten Trauerspielen Baeto und Gerard van Velzen waren seine lyrischen Tändeleien, Sonette, Heroiden und Satiren sehr geschätzt. Der Styl seiner historischen Werke (Leben König Heinrich's IV., Gesch. des Hauses Medicis, Gesch. der Niederlande von 1550—87) steht in classischem Ansehen. Den höchsten Aufschwung, dessen sie überhaupt fähig war, nahm die holländische Nationalliteratur in Joost van den Vondel (1587—1679), dessen lyrische, satirische und dramatische Werke neun Bände füllen und den die Holländer mit einem Enthusiasmus verehren, an welchen freilich nur der holländische Maßstab gelegt werden darf, wenn jener nicht übertrieben erscheinen soll. Sein Ruhm beruht vornehmlich auf seinen dramatischen Arbeiten und allerdings bieten dieselben reichen poetischen Gehalt, kühne Gedankenfülle und ergreifende Gefühlstiefe, Vorzüge, die besonders in den Chören, womit sie nach antiker Art durchflochten sind, schön hervortreten. Dagegen ist die Composition und Durchführung in Vondel's Dramen mangelhaft, dem Monolog ist ein viel zu weites Feld eingeräumt und es fehlt allüberall das rechte dramatische Leben. Er hat 16 geistliche und 14 weltliche Tragödieen gedichtet. Unter den ersteren, welchen meist biblische Geschichten zu Grunde liegen, ist „Lucifer" die bedeutendste und Vondel hat darin den Stoff Milton's vierzehn Jahre vor Milton in wirklich erhabener Weise behandelt; unter den letzteren nimmt den ersten Rang ein das Nationalschauspiel Gysbrecht van Amstel, dessen alljährlich wiederholte Aufführung noch immer die patriotische Begeisterung der Holländer erregt. Versuchte in Vondel die niederländische Muse einen höheren Flug, so blieb sie hinwieder in den die Vorkommnisse des alltäglichen Lebens mit behaglicher Breite behandelnden, didaktischen und beschreibenden Gedichten von Jakob Cats (1577—1660) so recht mitten in der Holländerei haften. Cats wurde deßhalb auch der Lieblingsdichter seines Volkes und seine Lehrgedichte, Allegorieen und Erzählungen, die alle fast immer in einander eingreifen, waren unter dem

Gesammtnamen „Vater Catsens Buch“ während des 17. und während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts nach der Bibel die populärste Lectüre der Niederländer. Er hat wirklich den kleinbürgerlichen, an großblumigen Schlafröcken, gemalten Theetassen und gemüthlich dampfenden Thonpfeifen sich erfreuenden holländischen Geschmack getroffen wie kein Anderer. Schon seine gereimte Selbstbiographie beweist, daß er jeder Zoll ein Holländer war[1]). Von Vondel's und Cats' Zeitgenossen thaten sich im Liede, wie in der didaktischen, satirischen und beschreibenden Poesie besonders hervor Jeremias de Decker, Renier Anslo, dessen Gemälde der „Pest zu Neapel“ berühmt ist, Jakob van Westerbaan,

[1]) Man höre nur die Schilderung, welche Cats von dem Verlauf seiner Jugendliebe entwirft:

Zu Middelburg ich einst in die französische Kirche ging
Und da entstand in mir ein wunderseltsam Ding.
Ich sah ein Mädchen dort, als ich die Predigt hörte;
Der Minne Brand alsbald sich wild in mir empörte.
Sie schien mir wunderschön, über die Maßen fein,
Ich fühlt' es wie ein Feu'r, es drang durch Mark und Bein.
Ich war nun aus der Kirch' zurück nach Haus gekommen;
Wo diese Jungfrau wohnt', das hatt' ich schnell vernommen.
Da schrieb ich ihr sogleich einen hübschen Minnebrief
Und sandt' ihn in der Eil' dem neuerwählten Lieb.
Ich bat sie schriftlich drin, ließ es der Jungfrau wissen,
Vor ihrer Thür zu sein des Abends nach dem Essen,
Denn sie zu sehen dort war ich so voll Begier,
Um huldvoll meinen Dienst dort anzutragen ihr.
Die Jungfrau that auch so, wie ich's ihr angegeben,
Und hat zu rechter Zeit sich vor die Thür begeben.
O, welche Freude ich, als ich sie sah, empfand,
Es war mir, als ob mir der Himmel offen stand.
Da bracht' ich an den Tag Nichts als gar schöne Worte,
Besetzt an jedem Rand mit Gold- und Seidenborte;
Und kurz, mit einem Wort, ich habe sie geehrt
Mit Allem, was die Kunst vor diesem mich gelehrt.
Sie sah mich an verschämt, Erröthen auf den Wangen,
Mit günstigem Gesicht und stillte mein Verlangen,
So daß ich Hoffnung faßt' und zu gewinnen fand
Zuerst ein liebend Herz, dann festen Ehestand.
Doch als ich einem Freund den Plan hatt' mitgetheilet
Und mich zur Heirat nun in vollem Ernst beeilet,
Geschieht es, daß der Mann mir widerrathend spricht:
„Die Heirat paßt für Euch, o Freund, durchaus sich nicht.
Ihr müßt in dieser Stadt Euch Achtung nur erwerben
Und würdet's Euch gewiß auf diese Art verderben;
Der Vater von dem Kind, das Ihr Euch zugedacht,
Ist an der Börs' veracht't, weil er Bankrott gemacht.“
Wie mich das Wort erschreckt, braucht man wohl nicht zu fragen;
Mir ward zu Muth, als wenn der Donner mich erschlagen,
Und das, weil jenes Kind in meinem wilden Sinn
Vor Allen mir gefiel und riß mein Herz dahin.
Da fühlt' ich großen Streit in den betrübten Sinnen
Und gänzlich zweifelhaft ward mir, was zu beginnen;
Sie war gewaltig fest in meines Herzens Wahn,
Doch ihres Vaters Fall, der trieb sie aus der Bahn.
Ich war ihr sehr geneigt, mir däucht', es sei gelegen
Für mich in ihrer Hand ein übergroßer Segen,
Für sie hätt' ich gewiß und ohne große Noth
Mit freudigem Gemüth gegeben mir den Tod;
Doch seht, das Unglück, das den Vater überkommen,
Hat plötzlich alle Lieb' von mir hinweggenommen.

Wie naiv-holländisch, wie kaufmännisch-praktisch ist Vater Cats! Er mußte so recht ein Dichter für Mynheer sein.

Heyman Dullaert, Constantyn Huygens, Jan Antonides van der Goes, der in seinem beschreibenden Gedicht Ystroom die Blüthe von Amsterdam verherrlichte, Joachim Oudaan, Jan Six und Jan van Broekhuyzen.

Der Ausgang des 17. Jahrhunderts bezeichnet den Verfall der holländischen Literatur, und während in Holland jeder eigene und nationale Ton vor der Nachäffung der französischen „Classik", welche jetzt Mode wurde, immer mehr und mehr verstummte, während auch die holländische Malerei, welche in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Rembrandt, Helst, van de Velde, Steen, Douw, Wouwerman, Potter, Berchem und Andern so glänzende Repräsentanten gefunden, von der erreichten Höhe herabfiel, war das geistige Leben Belgiens schon früher in klägliche Nichtigkeit versunken. „Alle Spuren eines eigenthümlichen Volkslebens," sagt der Historiker van Kampen, „welches die spanischen Niederländer unter Albert und Isabella gezeigt hatten, die Zeiten ihres Rubens und van Dyk, waren dahin; ihre Dichter, wenn sie nicht ganz zu den Bänkelsängern gehörten, waren sklavische Nachahmer des Holländers Cats, wie der Pater Poerters." Es ist eine merkwürdige Erscheinung, daß gerade während des mit geringen Unterbrechungen vierzig Jahre andauernden Krieges der Holländer mit Frankreich (1672—1713) die Bildung und Literatur des letztern Landes in Holland sich einbürgerte; es erklärt sich dies aber aus dem Einfluß, welchen die französischen Protestanten, die in Holland vor Ludwig's XIV. bigottem Despotismus eine Zuflucht gefunden, auf das Geistesleben ihrer Beschützer übten. Schon 1672 klagte der Dichter Antonides, daß die holländische Literatur eine Aeffin der französischen sei, und bald durchbrach die Nachahmungssucht alle Schranken, welche ihr vaterländisch gesinnte Männer, wie der Lyriker Lukas Schermer (1688—1711) und der Naturdichter Hubert Corneliszoon Poot (1689—1733) entgegensetzten. Der kunstrichterliche Pedant Andreas Pels richtete das Drama zu Grunde, indem er die drei Einheiten nach französischem Muster einführte und Alles verwarf, was nicht streng der pseudo-classischen Regelrechtigkeit der Bühne Frankreichs entsprach. Seither hat sich das holländische Theater nie mehr zur Selbstständigkeit emporzuringen vermocht und fristet sein Leben fast durchaus mit den dramatischen Abfällen der Fremde. Aus dem Schwarm der Nachahmer traten einigermaßen selbstständig nur heraus Lukas Rotgans (1654—1710), der Wilhelm III. in einem historischen Gedichte besang, dann die Brüder Onno Zwier und Willem van Haren, von denen jener in seinem erzählenden Gedicht De Geuzen die Gründer nationaler Freiheit verherrlichte und dieser in seinem Gevallen van Friso einen epischen Stoff romantisch zu behandeln wagte; ferner der geistliche Liedersänger Jan Vollenhove (st. 1708), der biblische Epiker Arnold Hoogvliet (geb. 1687, Abraham), die wackere, auf's Heimatliche gerichtete Lucretia Wilhelmina van Winter, geb. van Merken, durch ihr Lehrgedicht Nut der Tegenspoeden, endlich Willem van Focenbroch (st. 1695), Verfasser von Parodieen und Possen (Klugtspeelen). Die dichterische Ausbeute dieser Periode ist durchgehends sehr gering, aber es muß hier angemerkt werden, daß zur Zeit des Verfalls der Nationalliteratur in Holland, welches dem Kriticismus Bayle's ein Asyl gewährte, die Wissenschaften, besonders die exacten, zu gedeihlichstem Flor gelangten.

Gegen das Ende des 18. Jahrhunderts entstand in Holland eine neue Dichtergeneration, deren Mitglieder aber nur selten die alten breitgetretenen Geleise der Literatur verließen. Zwar lernte man die Schätze der englischen und deutschen Literatur kennen und insbesondere begann die deutsche Lyrik auf die holländische einzuwirken, allein im Ganzen blieb der französische Zopfstyl herrschend. Auf der Bühne waltete stelzenhaft die gallische Pseudoclassik, wie insbesondere die hölzernen Tragödieen Sybrand Feitama's (st. 1758) zeigen, und reformistische

Bestrebungen, wie die N. S. Winter's und seiner oben genannten Gattin oder wie die des launigen Komödden Pieter Langendijk (st. 1756), vermochten nicht durchzudringen. Beschreibende Dichtung und Didaktik, die sich im langweiligen Alexandrinertrab hinschleppte, blieb fortwährend poetische Lieblingskost der Holländer. Poeten, welche wie Jakob Bellamy (1757—86), Rhynvis Feith (geb. 1753), der sich nach dem Vorbild von Göthe's Werther im sentimentalen Roman versuchte und dem Nationalhelden de Ruyter ein begeistertes Lied weihte, ferner der frühverstorbene Pieter Niewland (1764—94), den besten Willen hatten, die Literatur ihres Landes durch Erneuerung des altniederländischen Nationalstyls zu verjüngen, besaßen zur Erreichung dieser Absicht nicht Talent und Kraft genug und die beiden engbefreundeten Dichterinnen Elizabeth Wolff geb. Bekker (1738—1804) und Agathe Deken (1741—1804) schrieben wohl einige erträgliche Romane und dichteten Lieder „voor den Boerenstand“, waren aber zu sehr in die Holländerei verstrickt, um eine neue Bahn brechen zu können. Eine solche brach auch der berühmte Willem Bilderdijk (geb. 1756, st. 1831), den seine Landsleute bis an die Wolken erheben, keineswegs. Es ist wahr, er war ein reicher, vielseitig gebildeter, strebsamer Geist von einer Productivität, die nahe an hundert Bände hervorbrachte, und er wußte das spröde Idiom seines Landes mit kräftiger Geschicklichkeit zu bemeistern; allein er kommt in allen seinen Sachen, in seinen lyrischen, erzählenden, dramatischen, beschreibenden und didaktischen Gedichten über die holländische Philisterei nicht hinaus, und wo dies noch der Fall wäre, hemmt ihn die pedantische Boileau'sche Regel, der er mit einer Zähigkeit anhing, welche ihn für die Eindrücke der englischen und deutschen Literatur völlig unzugänglich machte. Die letztere, wie alles Deutsche, haßte er mit dem verknöcherten Haß eines Hypochonders und sein Einfluß hat sehr viel dazu beigetragen, seine Landsleute feindselig gegen Deutschland zu stimmen. Sein verdienstvolles, umfassendes Geschichtswerk „Historie des Vaterlandes“ gereicht seinem Forscherernst wie seiner Darstellungsgabe und seinem vaterländischen Sinne zur Ehre, allein nur holländische Befangenheit kann sein Lehrgedicht von den Krankheiten der Gelehrten (de Ziekten der geleerden), welches für sein poetisches Hauptwerk gilt, als eine classische Leistung anerkennen [1]. Wärmer als Bilderdijk

[1] Ich führe als Probe dieser „Classik“ eine Stelle aus dem 2ten Gesang an, wo Bilderdijk „singt“:

Zu dir, der Holland viel verdankt, Zergliedrungskunst,
Fleh' ich für mein Gedicht um deiner Hülfe Gunst;
Doch um dein Messer nicht, den Leichnam aufzuschneiden,
Denn wühlen will ich nicht in blut'gen Eingeweiden,
Um wie ein Heidenpfaff' an seinem Opferstein
Aus Leber, Milz und Herz vorher zu prophezei'n,
Ob Blutlauf, Farbe, Rauch, Glück oder Unglück deutet,
Wodurch er seinen Zweck arglistig vorbereitet.
Laß mich mit Dienst von Milz und Drüsen unbekannt,
Ich will nicht wissen, wie der Nerv die Muskel spannt,
Sich meinem Willen fügt, die Glieder weiß zu zwingen,
Um, was der Geist befiehlt, sofort auch zu vollbringen
Und von der straffen Haut, die das Gefühl berührt,
Dies nach dem Quell zurück, dem es entflossen, führt.
Laßt über Krankheitsart mit alten Galenisten
Boerhaven und Albin und Stahl mit Brownen zwisten:
Den Körper mache krank sein Geist, der irrig denkt,
Schuld sei der Leib daran, fühlt sich der Geist gekränkt;
Das Uebel mag entsteh'n durch abgeschiedne Säfte,
Durch Nerven allzu schwach. Naturgesetz' und Kräfte,
Was stockte, bringen sie in den gewohnten Schwung
Und wirken sonder Rast des Uebels Besserung.

ist der von Hollands alter Seeherrlichkeit begeisterte Lyriker J. F. Helmers (1767—1813), gemüthlicher, besonders in seinen Volksliederen, Hendrik Tollens (geb. 1780), der auch eine Ueberwinterung in der Eiswüste von Nowa Zembla anziehend beschrieb, tiefer und kühner der Didaktiker J. Kinker (geb. 1764), welcher in seinem Lehrgedicht „das Allleben" naturphilosophische Gedanken an die Stelle der hergebrachten hausbackenen Moral zu setzen suchte. Die Nachahmer Bilderdijk's, Da Costa, de Clercq und Andere, hielten sich ganz in der Sphäre platter Spießbürgerlichkeit, wogegen A. Simons in der Elegie, B. H. Lulofs in der ländlichen Schilderei, A. Loosjes in der Idylle und im Roman etwas frischer und eigenthümlicher auftraten.

Der Streit zwischen Classik und Romantik, wie er seit dem Ausgang des vorigen und dem Anfang des jetzigen Jahrhunderts die europäische Literatur bewegte, begann endlich, freilich sehr spät, auch in der holländischen fühlbar zu werden und dem ungewöhnlich begabten Jakob van Lennep (geb. 1802) war es vorbehalten, als Bannerträger der Romantik der Französelei in seinem Lande einen wirksamen Krieg zu machen. Lennep's Vorbilder auf den Gebieten, auf welchen er höchst Anerkennungswerthes geleistet hat, in der poetischen Erzählung und im historischen Roman, waren Byron und Walter Scott, ohne daß er sich jedoch zu knechtischer Nachahmung erniedrigte. Seine durch tüchtige Charakteristik und belebte Schilderung ausgezeichneten poetischen Erzählungen, denen patriotische Sagen und Kunden zu Grunde lagen, hat er unter dem Titel Nederlandsche Legenden gesammelt und es verdienen von denselben besonderes Lob Adegild und De strijd med Vlaanderen. Auch seine historischen Romane (De roos van Dekama, De Pleegzoon, Haarlems verlossing etc.) zeigen überall ein schönes Streben, nur wäre ihnen mehr Gedrängtheit zu wünschen. Seine dramatischen Arbeiten sind unbedeutend. Neben Lennep ist im historischen Roman J. van der Hage mit Erfolg aufgetreten und in der poetischen Erzählung steht ihm Bogaerts (Jochebed, De togt van Heemskerk naar Gibraltar) an Talent und Ruf gleich. Das Genre der Dorfnovellistik wurde neuestens durch C. van Schaik in die holländische Literatur eingeführt. — In Belgien hat der wieder erwachte nationale Sinn mit dem überwiegenden Einfluß französischer Sprache und Literatur schwer zu kämpfen und der patriotische Willems noch keinen ebenbürtigen Nachfolger in Geltendmachung des flämischen Idioms gefunden. Vereinzelte literarische Kräfte waren wohl vorhanden, aber sie bedienten sich in ihren Werken meist der französischen Sprache, wie z. B. Nothomb, der berühmte Geschichtschreiber der belgischen Revolution. Auch die berüchtigte belgische Nachdruckerei hinderte das Aufstreben einer selbstständigen einheimischen Literatur. Um so ehrenwerther aber sind unter diesen mißlichen Verhältnissen die Bemühungen einer Reihe von jüngeren Dichtern und Schriftstellern, Muttersprache und heimische Anschauungsweise gegenüber dem französischen Einfluß aufrecht zu erhalten und mehr und mehr zu literarischer Geltung zu bringen. Männer wie David, Bormans, Snellaert, Blommaert, Heremans, van Beers und Andere haben die Bestrebungen Willems' nach Kräften aufgenommen und fortgesetzt und wurden dabei unterstützt durch flämische Poeten wie die beiden Balladen- und Romanzendichter Ledeganck und van Ryswyck und die Novellisten van Kerkhoven, de Laets und Hendrik Conscience (nicht in französischer Weise, sondern Kōnscienz auszusprechen). Der Letztgenannte (geb. 1815 zu Antwerpen) hat einen europäischen Ruf gewonnen. Anfangs der historischen Romandichtung zugewandt („der Löwe

---

Den Fibern fehlet Kraft, die schlechte Säfte nähren,
Die gut geschiednen nur erst guten Dienst gewähren.
Kein Körper ist gesund, in dem die Seele siecht,
Und diese krank, sobald ihr Leib der Qual erliegt.

von Flandern"), erkannte er bald, daß seine Gaben nicht nach dieser Seite hin lägen, und machte sich fortan die Schilderung flämischen Natur- und Menschenlebens zur Aufgabe. Diese hat er denn auch recht ehrenwerth gelöſ't. Was nur je ein niederländischer Malerpinsel im Genre des „Stilllebens" leistete, das hat Conscience mit der Feder geleistet. Seine zahlreichen novellistischen Bilder und Bilderchen flämischer Still- und Kleinlebigkeit sind von dem Duft tiefer Gemüthlichkeit angehaucht.

Die Geschichtschreibung fand in den Niederlanden an der emsig betriebenen Philologie von jeher eine eifrige Gehülfin und große Philologen und Staatsrechtslehrer, wie Barläus und Hugo Grotius, nahmen sich ihrer an, schrieben jedoch, gleich ihren Vorgängern Veldenaer, Bor u. A., ihre Geschichtswerke lateinisch. Hauptgegenstand der historischen Thätigkeit war von Anfang an und blieb die vaterländische Geschichte, welche zuerst der Dichter Hooft in der Muttersprache behandelte. Ihm folgte sein Schüler Gerard Brandt (1626 bis 1685) mit seiner Historie der Reformatie und seiner trefflichen Biographie des Admirals Michael de Ruyter, Pieter Valkenier mit seinem bekannten Gemälde Europa's zur Zeit Ludwigs XIV. (Verward Europa), ferner van Aistema, Leclerc, van Loon und der würdige Nachfolger Brandt's Jan Wagenaer (1709—1773) mit seiner ausführlichen Vaterlandsche Historie. An ihn reihen sich Stijl, Bondam, Water, Kluit, Wijn, Scheltema, van Kampen, van Capelle, de Vries, de Jonge, Bosscha und van der Palm. Bilderdijk ist als vaterländischer Historiker schon oben genannt worden. Van Prinsterer's Urkundenbuch des Hauses Oranien ist ein Resultat unermüdlicher und gewissenhaftester Forschung. Martin Stuart gab von 1792 an sein großes Werk Romeinsche geschjedenis in 30 Bänden heraus. Noch früher verbreiteten sich van Hoogstraten und Schuer in ihrem Groot alg. hist. Woordenboek (1733) über allgemeine Geschichte und veröffentlichte Ysbrand van Hamelsveld (1743—1812) seine berühmte Allgemeene geschiedenis der christelijke kerk in 20 Bänden.

Viertes Kapitel.

Skandinavien:

Dänemark, Schweden und Norwegen[1]).

1.

Altnordisches.

Wir haben in der Einleitung zum 2. Kapitel des 3. Buches die altnordische Sprache, woraus die isländische und durch diese die dänische und schwedische hervorgegangen, als eine der vier Hauptmundarten des germanischen Idioms kennen gelernt. In der isländischen Sprache sind die Dichtungen und Prosawerke überliefert worden, welche uns die primitiven Verhältnisse des skandinavischen Nordens und damit zugleich die Urzustände des Germanenthums überhaupt, die Grundelemente germanischen Lebens und vorchristlich-germanischer

---

[1]) Um die Erforschung des skandinavischen Sprachschatzes und seiner Geschichte haben sich von nordischen Gelehrten Legis, Suhm, Thorlacius, Finn Magnusen, Rask, Rafn, Nyrup, Werlauff, Molbech, Rahbeck, Liljengren, Schröder u. a. verdient gemacht. Den Sagenschatz des Nordens hat insbesondere P. E. Müller an's Licht gefördert (Sagabibliothek, 3 Thle. 1816—18) und kritisch erläutert. Dänische Literarhistoriker sind R. Nyerup und C. L. Rahbeck (Bidrag til den Danske Digterkonsts Historie, 1800 ff.), dann N. Fürst (Briefe über die dänische Literatur, 2 Thle. 1816). Ueber einzelne Perioden und Koryphäen der dänischen Literatur bringen H. Steffens („Was ich erlebte") und A. Oehlenschläger („Meine Lebenserinnerungen") brauchbare Notizen bei. Die schwedische Literaturgeschichte bearbeiteten L. Hammarsköld, dessen Geschichte der schönen Literatur Schwedens in zweiter Auflage durch Sondén wesentlich verbessert und ergänzt wurde; dann G. Stjernhelm (Svea Litt. Historia 1819), Marianne von Ehrenström (Notices sur la litt. en Suède, 1826), ferner Wieselgren (d. ästh. Lit. Schwedens), Lenström (Svenska Poesiens historia), P. D. A. Atterbom (Svenska Siare och Skalder eller Grunddragen af svenska Vitterhetens häfder, 1843) und O. P. Sturzenbecher (Sex Föreläsninger öfver den nyare Svenska Skönliteraturen, 1850). Höchst lehrreich ist Köppen's lit. Einleitung in die nordische Mythologie, so wie der Bericht, den L. Ettmüller über die altnordische Literatur erstattet (deutsche Literaturgesch. S. 46—1'9). Eine Skizze der neueren und neuesten skandinavischen Literatur findet sich in E. Boas' Reisewerk „Nordlichter" und L. Clarus gibt in seinem Buch „Schweden sonst und jetzt" einen Abriß der dramatischen Poesie Schwedens (I, 252—314). Sehr verdienstvoll sind Gottfrieds v. Leinburg: Skandinavische Bibliothek, 1847—50, und Hausschatz der schwedischen Poesie, 1860 fg.

Weltanschauung im unverfälschtesten Lichte vor Augen stellen. Nach dem fernen Island, der meerumrauschten Insel, waren vom Jahr 874 an kühne norwegische Männer ausgewandert, „weil man daselbst frei lebte von der Gewaltherrschaft der Könige und anderer Bedrücker", und hatten dort ein freies Gemeinwesen gestiftet, welches erst nach dem Jahre 1000 unter der Einwirkung des vom Mutterlande herübergekommenen Christenthums allmälig zerfiel, bis Island 1261 der Herrschaft Norwegens unterworfen wurde. Damit nahm auch die eigenthümliche Kultur ein Ende, welche sich auf dem einsamen Eiland während der Zeit seiner Unabhängigkeit entwickelt hatte, eine Kultur, deren schönste Blüthe und reifste Frucht die Erzeugnisse der isländischen Poesie sind.

Die Isländer bewahrten in ihrer insularischen Abgeschiedenheit die Sitten, Gebräuche, die religiösen und heroischen Ueberlieferungen ihrer Ahnen viel treuer, ungetrübter und länger als die übrigen Skandinavier, zu welchen das römisch-christliche Wesen weit früher eine Bahn sich zu eröffnen wußte. Am Stab der nordischen Göttermythe, der Asenlehre, rankte sich das kraftvolle, ureigene Gewächs der isländischen Dichtung empor. Das zugleich furchtbare und prächtige Naturleben Islands einerseits, andererseits die Gefahr und Lust des sommerlang betriebenen abenteuerlichen Wikinglebens weckte und nährte die Phantasie, die sich während der langen Winterabende, wo die kühnen Seefahrer um den häuslichen Herd im Kreise saßen, in Götter- und Heldensagen überliefernd, gestaltend und erweiternd erging. So bildete sich hier, unabhängig von christlich-romantischen Einflüssen, eine Dichtkunst aus, deren Hervorbringungen zu den eigenthümlichsten Erscheinungen der Weltliteratur gehören. Sie zeigen uns, im directen Gegensatze zu der Poesie der Niederlande, in welcher der germanische Geist zu platter Philisterei verkümmert erscheint, diesen Geist in der ganzen Riesenhaftigkeit seiner Ursprünglichkeit. „In der nordischen Poesie," sagt der schwedische Geschichtschreiber Geijer, „treten Gefühl und Einbildungskraft zurück in die Tiefe, ohne deßhalb weniger thätig zu sein, welches macht, daß sie in Vergleichung mit der Poesie anderer Völker anfänglich streng und hart erscheint, ein Eindruck, der an des berühmten italischen Dichters Alfieri Aeußerung über das erhabene Schrecken erinnert, das ihn unter dem Himmel Skandinaviens befiel beim Gewahrwerden der ungeheuren Stille, welche in der nordischen Natur herrschte." Wir fügen zur Ergänzung dieser bündigen Charakteristik altnordischer Dichtung noch hinzu, daß sie vorwiegend episch ist. Aber sie liebt nicht den langathmigen epischen Ton Homers, sondern führt eine kurzangebundene, knappe, zackige Sprache. Die in ihr herrschende Phantasie ist wie die nordische Natur, düster, sonnenlos, monoton, aber erhaben in ihrer unbegränzten Einförmigkeit und starren Ruhe, furchtbar in ihrer Kraft, majestätisch in ihren schroffen Gebilden. Der Inhalt dieser Epik ist, wie der Inhalt aller ursprünglichen Poesie, Mythologie und Heroenthum. Man unterscheidet daher in der alten isländischen Dichtung die zwei Hauptgattungen: priesterliche Gesänge und Heldensagen, wozu dann noch als dritte die Skaldenlieder kommen (Skalde von Skalld = Dichter, Sänger). Die zwei erstern Gattungen stehen zur letztern in dem Verhältniß der Volkspoesie zur Kunstdichtung. Die alten Göttermythen und Heldensagen enthält ein Sammelwerk, welches berühmt ist unter dem Titel Edda Saemundar hins fróda, d. i. Edda Sämunds des Weisen [1]). Sämund Sigfusson, ein isländischer

---

[1]) Edda bedeutet Urahne, Urgroßmutter. Edda Saemundar (mit Commentar und dänischer Uebersetzung), Kopenhagen 1787—1828, 3 vol. 4. Den aeldre Edda, hrsg. v. Munch, Christiana 1847. Die Edda. Eine Sammlung altnordischer Götter- und Heldenlieder. Urschrift mit Anmerkungen, Glossar und Einleitung. Von H. Lüning. Zürich 1859. Vgl. Lieder der ältern Edda, herausgeg. v. d. Gebrüdern Grimm, 1815. Sämund's Edda oder die ältesten norränischen Lieder, aus d. Isländ. übers. u. mit Anmerkungen begleitet v. J. L.

Gelehrter, welcher seiner Kenntnisse wegen den Ehrennamen hin frôdi, d. h. der Weise, erhielt und 1133 auf seinem väterlichen Gut Odde auf Island starb, hat nämlich wahrscheinlich diese kostbare Sammlung veranstaltet, deren Handschrift erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts durch den Bischof von Skalholt, Brynjulf Svendsen, dem Staube der Vergangenheit entrissen wurde, welcher sie so lange bedeckt hatte. Die Eddalieder sind in Stabreimen gedichtet, theils in Strophen von vier Langzeilen, welche durch die Cäsur in acht Halbzeilen getheilt werden (Fornyrdalag), theils in Strophen, deren zweite und vierte Langzeile der Cäsur ermangelt (Liodahattr). Die Dichter dieser Lieder sind unbekannt und das Alter der einzelnen Dichtungen läßt sich durchaus nicht bestimmt angeben. Was nun zunächst die mythologischen Gesänge der Edda betrifft, so zerfallen sie in solche, welche in großen Umrissen ein Gemälde der ganzen Asenlehre entwerfen, und in solche, welche einzelne Göttermythen behandeln. Von den ersteren ist wohl das älteste und jedenfalls das bedeutendste die Völuspâ d. h. die Weissagung oder Vision oder Offenbarung der Völa oder Wala (Seherin, Sibylle), welche, redend eingeführt, den ganzen Verlauf der nordischen Götterlehre von der Weltschöpfung durch die Asen an bis zum Weltuntergange (Götterdämmerung, Ragnarök) in mythischem Ton und rapider Darstellung entwickelt[1]). Die Eddalieder, welche einzelne Mythen zum Vorwurf nehmen, beschäftigen sich vorzugsweise mit dem tragischen Geschick des Gottes Baldur, wie die beiden Gedichte Hrafnagaldr Odins (Odins Rabenruf) und Vegtamsqvida (das Lied vom Wanderer), und mit den Thaten Thorr's, die ein Lieblingsgegenstand der altnordischen Dichter waren und besonders in den Liedern Hymisqvida (die Erbeutung des großen Kessels) und Hamarsheimt (des Hammers Heimholung) gefeiert wurden. Unter den Heldenliedern, die den andern Hauptheil der Sämund'schen Edda ausmachen, stehen an epischer Macht und Großartigkeit voran die drei, welche die specifisch nordische Helgi-Sage enthalten (Helgaqvida Haddingjaskata, Helgaqvida Hundingsbana hin fyrsta, Helgaqvida Hundingsbana hin önnur). Von höchstem Interesse aber ist für uns der Liederkreis der Edda, welcher die Sigfrids- und Nibelungen-Sage behandelt. Diese liegt hier unzweifelhaft in einer ältern Gestalt vor als unsere mittelhochdeutschen Bearbeitungen sie bieten. Indessen darf darum die skandinavische Gestaltung der Sage nicht als die ursprüngliche angesehen werden, sondern vielmehr steht fest, daß die Sage in ihrer primitiven Form aus Deutschland in den Norden gewandert und dort viele Metamorphosen und Verkettungen mit anderen Sagen erfuhr. Der Cyklus besteht aus folgenden Liedern: Sigurdarqvidâ Fafnisbana (3 Lieder von Sigurd dem Fafnirs- oder Drachentödter), Brynhildarqvida (3 Lieder von Brynhild, der Tochter Budli's), Gudrunarqvida (3 Lieder von Gudrun, welchen Namen die Kriemhild unseres Nibelungenliedes in der nordischen Sage führt),

---

Stubach, 1829. Die ältere und jüngere Edda nebst den mythischen Erzählungen der Skalda übers. und erläut. von K. Simrock, 1851. J. Grimm äußert in s. Gesch. d. deutschen Sprache über die Edda: „Sie ist ein unvergleichliches Werk, denn ich wüßte nicht, daß bei irgend einem andern Volke Grundzüge des heidnischen Glaubens so frisch und unschuldig aufgezeichnet worden wären."

[1]) Völuspa (Original und Uebersetzung), das älteste Denkmal germanisch-nordischer Sprache nebst einigen Gedanken über Nordens Wissen und Glauben und nordische Dichtkunst, von L. Ettmüller, 1830. Atterbom sagt über dieses Gedicht: „Ueberströmend von lyrischem Zauber, wenn auch oft in harten, öfter gebrochenen und mitunter verworrenen Tönen, besingt es von seinem Anfang bis zu seinem Ende des Himmels und der Erde Geheimniß; bei einem Saitenspiel, aus welchem nicht bloß der Muse, sondern des ganzen Menschengeschlechts Beruf, Kampf, Leiden, Angst und Hoffnung klingen. Es theilt eine Poesie mit, welche innerhalb eines und desselben Rahmens lyrisch ist in ihrer Eingebung, episch in ihrer Form, didaktisch in ihrem Inhalt."

Oddrunar-gratr (die Klage Oddruns, der Schwester Atli's oder Etzels), Gunars slagr (Gunnars, des deutschen Gunthers, Harfenschlag), Atlaqvida (2 aus späterer Zeit stammende Lieder von Atli's Verrath an seinen Schwägern Gunnar und Högni und der von ihrer Schwester Gudrun an Ersterem geübten Rache), Hamdismâl (das Lied von Hamdir, dem Sohne Gudruns), Gudrunar hvöt (Gudruns Rache- und Wehruf)[1]). Endlich ist unter den Heldengesängen der Edda noch zu betonen die Völundarqvida (das Lied von dem kunstreichen Schmied Wölund, Wieland), welche Simrock in unseren Tagen so trefflich erneuerte (Heldenb. 4, 1—204).

Im Verlaufe der Zeit nahm die altskandinavische Epik immer entschiedener eine historische Richtung und verwandte Mythus und Sage mehr nur als beiläufigen dichterischen Schmuck. In dieser Art wurde die Heldendichtung gehandhabt von den Skalden, die zu Fürsten und Volk im Norden etwa in demselben Verhältniß standen wie die Minstrels in Alt-England. Die eigentlich productive Thätigkeit der Skalden reicht vom Ende des achten bis zum Ende des elften Jahrhunderts; der reichste Flor der Skaldendichtung fällt jedoch in's zehnte Jahrhundert. Für den ältesten geschichtlich beglaubigten Skalden gilt Bragi der Alte und außer ihm haben ein namhaftes Andenken hinterlassen Thiodolf von Hwin, Thorbiörn Hornklofi, Oelvir Hnufa, Audrun, Egill Skalagrimsson, Kormak Oenundarson, Einar Helgason Skalaglam, Guttormr Sindri, Glumr Geirason, Ulfr Uggason, Eiliff Gudrunarson, Eyvind Skaldaspillir, Thorleifr Jarlaskald, Gunnlaugr Ormstunga, Thordr Kolbeinsson, Hallfrödr Vandrädaskald. Anfänglich waren die Skalden Helden, welche die Schlachten der Seekönige mitfochten und dann besangen, später aber schlossen sie sich mehr zu einer Zunft zusammen, welche das Dichten und Singen als Beruf trieb und vielfach zur Höflingslobhudelei erniedrigte. In Island hielt die Skaldenpoesie am längsten einen würdigen Ton. Sie zerfiel, als durchaus im skandinavischen Heidenthum wurzelnd, sobald durch Olaf Tryggwason das Christenthum in Skandinavien eine feste Begründung erhalten hatte, und verknöcherte zuletzt in unerquicklich verkünsteltem Formelwesen, ungefähr in der Art, wie der deutsche Minnegesang im Meistergesang erstarrte. Der Versarten, deren die Skalden sich bedienten, zählt man 136; den Endreim führte, jedoch noch zunächst ohne Verdrängung des Stabreims, der Skalde Einar Skulason um 1150 zuerst in die nordische Dichtkunst ein.

Die Skaldenpoesie bildet vermöge ihres Strebens nach geschichtlicher Wahrhaftigkeit den Uebergang zu der isländischen Geschichtschreibung, welche sehr reichhaltig ist. Ihre Erzeugnisse zerfallen in solche, welche die Geschichte Islands mit Einschluß der Faröer- und Orkney-Inseln, sowie Grönlands behandeln (Islendinga sögur), und in solche, welche sich über die Geschichte Norwegens, Dänemarks und Schwedens verbreiten (Fornmaña sögur Nordrlanda). Natürlich spielt die Sage noch eine bedeutende Rolle in dieser Historiographie, deren berühmtestes Werk des Snorri Sturluson (erschlagen 1241) Geschichte der Könige von Norwegen (Noregs konunga sögur) ist, nach den Anfangsworten gewöhnlich Heimskringla d. h. Weltkreis genannt, ein würdiges Seitenstück zu Sämunds Edda, in Inhalt und Form die ganze Kühnheit und wilde Kraft des alten Nordens athmend. Es beginnt mit der mythischen Urzeit und reicht bis zum Jahre 1176 herab. Zu kostbarem Schmuck gereichen ihm

[1]) Vgl. die Eddalieder von den Nibelungen, verdeutscht von v. d. Hagen, 1814. Die Lieder der Edda von den Nibelungen, stabreimende Verdeutschung nebst Erläuterungen von L. Ettmüller, 1837.

die vielen eingewebten Skaldenlieder [1]). Neben der Heimskringla tritt bedeutsam hervor die Jomsvikingasaga, welche die Geschichte des berüchtigten Seeräuberstaates auf Jomsburg enthält. Aus dem Kreise der Sagengeschichten, welche mehr den altheidnischen Mythus als die historische Treue berücksichtigten und meistens als Auflösung alter Volkslieder in die Prosa sich darstellen, heben wir hervor die Volsungasaga (die Geschichte des mythischen Geschlechts der Wölsingen d. i. Sigurds, seiner Ahnen und Verwandten, verd. von v. d. Hagen in seinen „Nordischen Heldenromanen" 1825), dann die Saga af Ragnari Lodbrok (die Geschichte von König Ragnar Lodbrok und seinen Söhnen) und endlich die durch Tegnérs Bearbeitung neuerdings so berühmt gewordene Frithiofssaga. Die isländische Prosaliteratur besitzt außer ihren sagengeschichtlichen Werken auch didaktische, wie Gesetzessammlungen und mathematische, astronomische und astrologische Abhandlungen. Das didaktische Hauptwerk aber ist die Jüngere Edda, so geheißen im Gegensatz zur Sämund'schen, auch Snorraëdda genannt, weil sie dem berühmten Verfasser der Heimskringla zugeschrieben wird, von dem jedoch nur einzelne Theile herrühren dürften. Die Snorraedda zerfällt in drei Hauptabschnitte. Der erste enthält zwei Sammlungen von Mythen, deren erstere nach dem Leitfaden der älteren Edda die nordische Götterlehre ziemlich vollständig darlegt, der zweite gibt eine Art Skalden-Poetik (Skaldschaftrede), der dritte handelt von der isländischen Buchstabenschrift (Runen) und von den Regeln der Redekunst. Das ganze Buch ist, wie eine Stelle in demselben ausdrücklich bezeugt, zur Unterweisung angehender Skalden in Mythologie, Heroologie, Metrik und Rhetorik verfaßt und zusammengetragen [2]). Während, wie aus dieser Uebersicht der isländischen Literatur hervorgeht, die Isländer treulich sich bestrebten, eine selbstständig nationale Kultur aufzubauen, waren die Keime derselben in den skandinavischen Ländern des Continents, vorab in Dänemark, durch die christlich-geistliche, aus dem Süden heraufgekommene Bildung überwuchert worden. Im Gefolge der christlichen Klerisei kam das Latein und wurde durch sie zum Organ der literarischen Aeußerung erhoben. Früher als Snorri seine Heimskringla in der Volkssprache schrieb, unternahm es ein Zögling der römisch-christlichen Bildung, der dänische Priester Saxo Grammaticus d. i. der Sprachmeister (st. 1204), aus „den vaterländischen Gesängen ein Historienwerk in eleganter lateinischer Prosa zu schaffen", und löste diese Aufgabe in seinen Historiae Danicae libr. XVI in der Weise, daß er sich zu Snorri etwa verhält, wie Livius zu Herodot [3]).

Der poetische Hang und Drang der skandinavischen Völkerschaften war indessen zu tiefgewurzelt und zu energisch, um allzu lange unthätig unter der mit List und Gewalt darüber gebreiteten Decke der christlich-kirchlichen Weltanschauung zu schlummern. Zwar die Skaldendichtung war mit dem Ersterben der letzten Nachklänge des Heidenthums verklungen und die Sagenschreibung vor der zudringlichen kirchlichen Chronikschreiberei verstummt, aber im Gemüthe des Volkes lebte die Erinnerung an die alte Heldenzeit fort, in ihm war der echtnordische Geist durch viele Generationen hindurch heimlich thätig, um dann im 14., 15. und 16. Jahrhundert als hochherrliche Volkspoesie hervorzubrechen und einen reichen Volksliederschatz anzuhäufen. Dieser Volksliederschatz, vor dem an dichte-

[1]) Ausg. d. Originals: Historia regum norvegicorum conscripta a Snorrio Sturlae filio etc. 6 Bde. 1777–1820. Snorri Sturlusons Weltkreis, übersetzt und erläutert von F. Wachter, 1835 fg.

[2]) Snorro-Edda, herausgegeb. v. R. K. Rask, Stockh. 1818.

[3]) Ueber Saxo und die isländische Historiographie vgl. F. C. Dahlmann: Forschungen auf dem Gebiete der Geschichte, Bd. 1, und P. E. Müller: Critisk Undersögelse af Danmarks og Norges Sagnhistorie eller om Troværdigheden af Saxos og Snorros Kilder.

rischem Werth sämmtliche Producte der modernen skandinavischen Kunstdichtung weit zurückstehen, gehört zu zwei Drittheilen Dänemark, Schweden und Norwegen gemeinschaftlich an; aber aus letzterem Land stammen die gewaltigsten wie die innigsten dieser Lieder, die für alle Zeit eine Zierde der Weltliteratur sein werden. Ihr formeller Unterschied von den Skaldenliedern besteht in dem stätigen Gebrauch des Endreims. Der Inhalt ist sehr reich. Die Volkspoesie ergriff bald einzelne Zweige der alten Heldensagen, um sie weiter zu entwickeln, bald schuf sie aus den Thaten und Ereignissen der Gegenwart historische Lieder, bald verdichtete sie die innerliche Geschichte von Helden und Frauen, den unerschöpflichen Stoff von der Liebe Lust und Weh zu wundersam ergreifenden Balladen, bald erzählte sie phantastische Nixen- und Zaubermärchen, in denen der Puls des altnordischen Volksglaubens schlägt. Die ältesten dieser Gesänge sind die sogenannten Kämpeviser (Kämpferweisen, Kämpferlieder), deren Grundton, wenn auch nicht deren jetzige Form, sicherlich noch aus dem Heidenthum stammt. Alle diese Lieder sind voll dramatischer Bewegung und durch das wilde, ungebändigte Reckenleben, welches sie darstellen, bricht „oft ein zarter Gedanke, wie durch Felsen ein Sonnenstral". Wem Gefühl für echte Poesie innewohnt, wird die nordischen Lieder von Axel Thordson und schön Walborg, von Habor und Signild, vom Helden Bonved, vom König Birger, von der Mutter im Grabe, vom Wulf zu Odderskier, von stolz Ingerlild, von schön Anna, von klein Rosa, von der wunderbaren Harfe, von Ebbe Tykeson und unzählige andere mit stets erneuertem Genuß auf sich wirken lassen [1]). Und wer hat diese Lieder gedichtet? Man weiß es nicht. Auch ist die Frage überflüssig, da, wie W. Grimm kurz und treffend gesagt hat, ein Volkslied sich selbst dichtet. — Vielleicht ist hier auch der Ort, wenigstens mit einem Wort der Volkspoesie Finnlands zu gedenken, eines Landes, dessen Geschicke so lange mit denen des skandinavischen Nordens (Schwedens) vereinigt waren. Es lebte in dem Stamm der Finnen von jeher eine warme Liebe für dichterische Aeußerung, für Musik und Gesang. Ihre Lieder vom alten Wäinämöinen und andere Mythen- und Zaubergesänge, deren Lieblingsgegenstand die Personificirung der Naturkräfte ist, haben eine eigenthümliche, meist schwermüthige Färbung und die Bilder dieser Poesie sind wie aus dem feuchten Nebel geballt, der aus den unzähligen Seen Finnlands aufsteigt. Auch die balladenhaften Lieder halten fast durchgehends den Ton ossian'scher Elegik; von der rauhen Kraft der skandinavischen Volkspoesie ist Nichts in ihnen [2]).

---

1) Vgl. Abrahamson, Nyerup und Rahbeck: Udvalgte danske Viser fra Middelalderen, 5 Thle. Kopenh. 1812—13. Geijer und Afzelius: Svenska Folkvisor, 3 Bde. Stockh. 1814—16. Arvidson: Svenska Fornsänger, 2 Bde. Stockh. 1834. W. Grimm: Altdänische Heldenlieder, Balladen und Märchen, Heidelb. 1811. G. Mohnike: Volkslieder der Schweden, Berl. 1830. G. Mohnike: Altschwedische Balladen, Märchen und Schwänke, Stuttg. 1836. R. Warrens: Schwedische Volkslieder. Aus der Sammlung von Geijer und Afzelius im Versmaße des Originals übertragen. Mit Vorwort von F. Wolf, 1857. Talvj: Versuch einer geschichtl. Charakteristik der Volkslieder germanischer Nationen, Lpzg. 1840, S. 154—340.

2) Vgl. Kanteletar: Suomen Kansan Wanhoja Lauluja ja Wirsiä (alte lyrische Gesänge des finnischen Volks, 3 Bde.). Tengström: Finsk Anthologie (Anthologie der finnischen Volkspoesie). Kellgren, Tengström und Tigerstedt: Fosterländskt Album (Vaterl. Album für finnische Literatur). Schröter: Finnische Runen, finnisch und deutsch, 1819. A. Schiefner: Kalewala, das finnische Volksepos, deutsch 1852. Eine Skizze der neueren finnischen Literatur findet sich in den „Wiener Jahrbüchern" 9. Bd.

2.

Dänemark und Norwegen.

Im Fortgang zur Betrachtung der modernen Literatur Skandinaviens und zwar zunächst der Dänemarks bemerken wir, daß die dänische Sprache, wie sie jetzt Mund- und Schriftsprache der Dänen und Norweger ist, zum altnordischen Idiom im Verhältniß einer Enkeltochter zur Großmutter steht. Ihre Mutter ist die isländische Mundart, aber auf ihre Ausbildung und jetzige Gestaltung hat die Aneignung norddeutscher, besonders angelsächsischer, Elemente nicht unbedeutenden Einfluß geübt.

Die Anfänge der dänischen Literatur im 16. Jahrhundert sind sehr dürftig. Sie beschränken sich auf Reimsprüche, wie solche Peter Logland verfaßte, und auf geistige Lieder, die in Johann Thomaus einen Sammler fanden. Im 17. Jahrhundert und bis in's 18. hinein wirkten die aus Deutschland kommenden Muster der Opitz'schen Schule auf die dänische Kunstpoesie und es werden aus dieser Zeit von den dänischen Literarhistorikern A. Chr. Arreboe (1587 bis 1637) als Didaktiker, J. St. Schested (st. 1698) als beschreibender Dichter, Th. Kingo (1634—1703) als Lyriker, W. Helt als Volksliederdichter, A. Bording (st. 1677), J. J. Sorterup (st. 1722) und T. Reenberg (st. 1742) als Satiriker mit Achtung genannt. Ihr Verdienst ist jedoch ein nur formales, gegründet auf ihre Bemühungen um die Ausbildung von Sprache und Versbau. Erst mit dem Norweger Ludwig Holberg (1684 oder 1685(?) bis 1754) beginnt eigentlich die neuere dänische Literatur. Holberg regelte, schmeidigte und reinigte die Sprache und bildete einen nationalen Geschmack heran. Durch seine frisch aus dem Leben, aus der gesundesten Volksthümlichkeit gegriffenen, von originellster Laune und echtester Komik strotzenden Schau- und Lustspiele ward er Begründer des nationalen Theaters seines Landes (Danske Skueplads [1]). Sein komisches Heldengedicht Peder Paars (deutsch von Scheibe) ist ebenfalls ein echtes Kind der komischen Muse. Seinen satirischen Roman „Niels Klims unterirdische Reise“, einen ebenbürtigen Sprößling von Swifts Gulliver, hat er in lateinischer Sprache abgefaßt (dänisch von Baggesen, deutsch von Wolf), wahrscheinlich deßhalb, weil das für einheimische Lectüre empfängliche Publicum in Dänemark damals noch zu klein war. Der Grundzug seines Dichtens ist ein derb-satirischer, aber Holberg's Satire trägt so sehr den Charakter der Geradheit und Lauterkeit und ist mit soviel behaglicher Bonhomie versetzt, daß sie überall durchaus mehr eine erheiternde und poetische als verletzende Wirkung übt. Auch als Historiker hat sich Holberg hervorgethan, besonders durch seine Staatsgeschichte Dänemarks und Norwegens [2]). Von Holberg's dichtenden Zeitgenossen erregte

---

[1]) Es sind folgende: Der politische Kannegießer — die Wankelmüthige — Hans Frandsen — Jeppe auf dem Berge — Gert Westphaler — der elfte Juni — die Wochenstube — das arabische Pulver — die Weinachtsstube — die Maskerade — Jakob von Tyboe — Ulysses — die Reise nach der Quelle — Melampe — Ohne Kopf und ohne Rumpf — Heinrich und Petronella — Dietrich Menschenschreck — Hexerei oder blinder Lärm — der verpfändete Bauernjunge — der glückliche Schiffbruch — Rasmus Berg — Petronella's kurzer Fräuleinstand — die Unsichtbaren — der Geschäftige — die honette Ambition — Plutus — der verwandelte Bräutigam — Don Ranudo de Colibrados — der Philosoph in eigener Einbildung — die Republik — Sganarells Reise nach dem philosophischen Land.

[2]) Holberg's Werke wurden herausgegeben von K. L. Rahbeck, Kopenh. 1804—14, 21 Bde. Eine sehr ausführliche Charakteristik Holberg's gibt Fürst in seinen Briefen über die dän. Literatur, II, 1—115. Prutz hat den berühmten Komöden und Charaktermaler zum Gegenstand einer eigenen literarhistorischen Arbeit gemacht: — „Ludwig Holberg, sein Leben und seine Schriften, nebst einer Auswahl seiner Komödien“. Von R. P. 1857. Der Ver-

Ch. Falster (st. 1752) durch leicht hingeworfene satirische Zeichnungen Aufmerksamkeit und steigerte Ch. B. Tullin (st. 1765) als Elegiker, Didaktiker und Epistolograph das Interesse seiner Landsleute für vaterländische Dichtkunst.

Eine höhere Dichterweihe aber kündigte sich an in Johannes Ewald (1743 bis 1781), dessen Leben viel zu frühe in Armuth und Sorgen erlosch. Ihm, als dem von der Natur begünstigten Dichter, eröffnete sich, wie Steffens sagt, „zuerst die anmuthige Tiefe der vaterländischen Sprache, die geistige Beweglichkeit, die sich an den verborgensten Gedanken des in seinem Innersten erschütterten Gemüths anschmiegt und die Töne der Lust wie des Schmerzes aus dem Innersten der erschütterten Seele hervorbringen läßt." Ewald ist vorzugsweise Lyriker und als solcher in seinen Oden und Elegien kühn, eigenthümlich, tief und innig. Auch in seinen dramatischen Dichtungen (der Tempel des Glücks, Adam und Eva, das Trauerspiel Rolf Krake, Philemon und Baucis, die berühmte mythologische Oper Baldurs Tod und das gleichberühmte Singspiel die Fischer) treten die zahlreichen lyrischen Partieen herrlich hervor. Seine Komödien (Harlekin Patriot, die Hagestolzen, die brutalen Klatscher) zeigen in Situation und Dialog jovialen und feinen Witz. Ewald's Sinn war, obgleich er sich formell von dem französischen Alexandrinerton nicht überall völlig befreien konnte, auf das Nationale und Vaterländische gerichtet. Mit richtigem Takt hat er die Stoffe zu mehreren seiner besten Dichtungen aus dem alten Mythen- und Sagenschatz seines Landes gewählt. Sein berühmtes Nationallied „König Christian stand am hohen Mast" stellt ihn zu den wenigen glücklichen Dichtern, deren Andenken in den Herzen aller Volksclassen fortlebt. (Samtlige Skr. Kopenh. 1780—91, 4 Bde.). Ewald hat die dänische Tragödie aus den pedantisch französirenden Fesseln, in welche sie besonders J. N. Bruun (st. 1816) geschlagen, erlöst und seinem Vorgang schlossen sich die Tragiker O. J. Samsöe (1759—96, Dyveke) und L. Ch. Sander (Niels Ebbesen) an, während das Repertoire des nationalen Lustspiels bereichert wurde durch den genialen J. H. Wessel (1742—83), dessen Humor an den des Engländers Butler erinnert und der in seiner Komödie Kaerlighed uden strömper (Liebe ohne Strümpfe) das aufgedonnerte Pathos der französischen Tragödie köstlich verhöhnt, ferner durch den nicht minder begabten P. A. Heiberg (geb. 1758, Hekingborn u. a. L.), durch den literarisch vielfach thätigen und verdienten K. L. Rahbeck, durch J. C. Tode (st. 1806), O. Ch. Olufsen und den talentvollen C. de Falsen (st. 1808), welcher, wie Heiberg und Th. Thaarup (st. 1821), auch gute Singspiele dichtete, ohne jedoch das Muster dieser Gattung, Ewald, zu erreichen. Zu gleicher Zeit waren als Lieder- und Balladendichter, Fabulisten, Elegiker, Idylliker, Satiriker und Didaktiker thätig die schon genannten Bruun, Tode, Thaarup und Rahbeck, ferner N. Weyer (st. 1788), E. Storm, (st. 1794), Th. Ch. Bruun, M. C. Bruun, F. H. Guldberg, J. Zetlitz, C. Lund, C. Friman, J. Smith, O. Horrebow und B. Ch. Hjort. J. M. Hertz führte den Gebrauch des Hexameter in die dänische Epik ein (det befriede Israel) und Ch. Pram versuchte in seinem Staerkodder einen altnordischen Stoff romantisch-episch zu behandeln.

Mit Jens Baggesen (1764—1826), dem wir schon in der deutschen Literatur begegneten, schien für die dänische Literatur eine neue Periode anbrechen zu wollen, eine literarische Bewegung, zu der Vormänner der neueren classischen Periode der deutschen Poesie, Klopstock und Wieland, den Anstoß gaben. Allein

---

fasser sagt an einer Stelle dieses Buches (S. 158): „Holberg's Verdienst beschränkt sich nicht darauf, daß er lebendige Charaktere geschaffen und in einfach-natürlichen Handlungen in Bewegung gesetzt hat: sondern diese Charaktere, sowie überhaupt seine sämmtlichen Dichtungen, tragen auch einen unverkennbar vaterländischen, national-dänischen Charakter."

Baggesen war nicht der Mann, dieser Bewegung eine entschiedene Richtung zu geben. Eine zwar reichbegabte, aber verworrene und zerfahrene Natur, schwankte er unstät zwischen poetischen, philosophischen und politischen Doctrinen umher, bald auf das Vaterländische gerichtet, bald dem Fremden huldigend, bald als dänischer, bald als deutscher Dichter Ruhm suchend und in keiner der beiden Literaturen eine ausgiebige Stellung erringend. Es war Etwas von dem echt-dämonischen Dichterdrang in ihm, allein sein unsicheres Umhertasten nach Mustern drückte seinem Dichten durchweg den Stempel der Nachahmung auf. Stets unbefriedigt von Einem zum Andern übergehend hat er sich in vielerlei Gattungen der Poesie versucht. Ueberall hört man die Vorbilder heraus. Zu seinen Oden und Liedern gab Klopstock, zu seiner Idyllik Voß, zu seinen komischen Erzählungen Wieland den Ton an. Am besten gelangen ihm seine Dichtungen im letztern Fach (Komiske Fortällinger, Eventyrer og kom. Fort.). Diese Erzählungen sichern ihm durch ihre possirliche Komik, launige Satire und Anmuth des Styls, wie seine Lieder und Episteln (Digte, Poet. Episteler) durch außerordentlich leicht hingleitende Frische und Geschmeidigkeit der Sprache, einen bleibenden Platz in der Literatur seines Landes. Unerheblich sind seine Leistungen als Singspieldichter (Holger Danske u. a.), dagegen ist er ausgezeichnet als Prosaist in seinen Digtervandringer i Europa (Dichterwanderungen in Europa, 4 Bde.). Viele Jahre verbitterte er sich und Andern das Leben durch seine gehässige Polemik gegen Oehlenschläger, der das, was Baggesen vergeblich versucht, vollbrachte, d. h. als Dichter eine neue Epoche für die dänische Literatur begründete. Adam Oehlenschläger wurde geboren am 14. November 1779 in der Nähe von Kopenhagen und starb als Professor der Aesthetik an der Landesuniversität am 20. Januar 1850. Ueber sein Leben hat er in seinem hinterlassenen Buch „Meine Lebenserinnerungen“ (1850, 4 Bde.) einen fast zu ausführlichen Bericht abgestattet. Daß er gerechten Anspruch darauf hat, auch in der deutschen Literatur mitzuzählen, ist seines Ortes berührt worden. Oehlenschläger, mit lyrischem, erzählendem und dramatischem Talent reich ausgestattet, stützte seine poetischen Reformbestrebungen auf den altnordischen Literaturschatz, welcher durch die Bemühungen patriotischer Forscher von Jahr zu Jahr eifriger wieder ausgegraben worden war und fortwährend ausgegraben wurde. Die alte Mythengeschichte und Heldensage machte er zur Grundlage seines Dichtens und behandelte sie episch und dramatisch nach allen Seiten hin, in Romanzen (Nordische Gedichte), Heldengedichten (Hrolf Krake, die Götter des Nordens), sagenhaften Novellen (König Hroar, Helge) und Tragödien (Hakon Jarl, Palnatoke, Axel und Walborg, Stärkodder, Erich und Abel, Baldur der Gute, die Wäringer in Konstantinopel, Hagbarth und Signe). Die Wahl dieser Stoffe war an und für sich nichts Neues und Oehlenschläger verdankt die bedeutende Wirkung seiner nordischen Dichtungen einerseits dem nationalen Geist und dem wahren Pathos, womit er sie ausführte, andererseits der taktvollen Art und Weise, mit welcher er seine nordischen Helden in romantische Gewänder hüllte. Er war frühe auf die erneuerte Romantik, wie sie zu Ende des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts die europäische Literatur zu bewegen begann, aufmerksam geworden und seine persönliche Bekanntschaft mit den Häuptern der romantischen Doctrin in Deutschland hatte ihn in dieselbe eingeweiht. Er ersah rasch den Vortheil, vermittelst Adoption der romantischen Form der französirenden Tendenz seiner heimatlichen Literatur ein Ende zu machen, und es gelang ihm dieses um so mehr, da er den Feldzug gegen die Pseudoclassik als wirklicher Poet führte und in der Versetzung altskandinavischer Stoffe mit romantischen Elementen das rechte Maß beobachtete. Die Verrücktheiten der deutschen Romantiker hat er nie getheilt. Schon der Umstand, daß ihm Göthe und Schiller theure Vorbilder waren, mußte ihn davor bewahren und wir sahen seines Ortes, daß

er sich nicht scheute, zur Zeit der Blüthe der romantischen Schule scharfe Worte gegen die Ueberschwänglichkeiten derselben zu richten. Seinen Ruf begründete Oehlenschläger durch sein dramatisches Märchen „Aladdin oder die Wunderlampe“, dessen Stoff der berühmten arabischen Märchensammlung entlehnt ist. Auch später kehrte er noch gern in den phantastischen Orient zurück (Morgenländische Dichtungen). Seine lyrische Ader ist etwas spröde, weßwegen ihm auch seine Singspiele (die Räuberburg, Ludlams Höhle) nicht sehr gelangen. Besser sind seine dramatischen Idyllien (der Fischer, der Hirtenknabe). Von seiner Komik, wie sie z. B. in „Freia's Altar“ auftritt, ist ohne Ungerechtigkeit zu sagen, daß sie eine frostige und erzwungene. Auch seine Novellen, die nicht aus der nordischen Sage hervorgewachsen, sind trocken und farblos; als vortrefflich dagegen ist seine Umarbeitung des alten Romans die Insel Felsenburg anzuerkennen, die unter dem Titel „die Inseln im Südmeer“ (4 Thle.) erschien. Sein Künstlerdrama „Correggio“ hat zwar auf deutschen Bühnen viele Rührung erzeugt, ist aber ein weinerliches, unschönes Product, welches recht klar zeigt, daß Oehlenschläger auf nordischem Boden fußen muß, wenn er unsere ganze Theilnahme und Achtung in Anspruch nehmen will.

Der nationale Ton, den Oehlenschläger zu voller Geltung gebracht, fand einen Mitsänger von nicht geringer Kraft in N. F. S. Grundtvig (geb. 1783), der in seinen lyrischen und historischen Dichtungen (Kvödlingar, Optrin af Kämpelivets Undergang i Nord, Roscilde-Riim, Kong Harald og Ansgar, Kronikeriim) jene tiefe Erfassung des altnordischen Geistes erweist, welche auch seine mythologischen und archäologischen Arbeiten (Nordens Mythologie und Anderes), wie seine Uebersetzungen des Snorro und Saxo und des angelsächsischen Beowulf in's Dänische auszeichnet. Seinen historischen Werken, die sich insbesondere mit Universalgeschichte beschäftigen, thut seine orthodox-theologische Richtung starken Eintrag. B. S. Ingemann (geb. 1789) erregte zuerst durch seine sanfte, gefühlvolle Lyrik Aufmerksamkeit, sowie durch begeisterte patriotische Gesänge, deren schönster die dänische Flagge (Danebrog) verherrlicht. Später ergab er sich als Epiker (die schwarzen Ritter, Waldemar der Große) und Dramatiker (Masaniello, Blanca, die Stimme in der Wüste, Reynald, der Hirt von Tolosa, der Löwenritter, Tasso's Befreiung) entschieden mehr der romantischen als nationalen Tendenz, ohne jedoch in diesem oder jenem Fach Ungewöhnliches zu leisten, obwohl besonders seine Erstlingsdramen zu dieser Hoffnung berechtigt hatten. In Prosa hat er einige gute Erzählungen geschrieben und zuletzt grönländisches Leben novellisirt. Eine durch und durch dramatische Dichternatur begegnet uns in J. L. Heiberg (geb. 1791), der zuerst in seinen Schauspielen, und zwar mit starker Betonung der lyrischen Partieen, auf den Bahnen südlicher, besonders von Calderon beeinflußter Romantik wandelte, dann in Tieck'scher Weise literarische Erbärmlichkeiten dramatisch ironisirte (Julespög og Nytaarslöcir), endlich aber als Vaudevilledichter seinen wahren Beruf erkannte und übte, indem er eine Reihe von Dramen dieser Gattung schrieb, die vermöge ihrer vielseitigen Intriguenschürzung, trefflichen Charakterzeichnung und nationalen Färbung den Zuschauer und Hörer unwiderstehlich anziehen (Konk Salomon og Jörgen Hattemager, Recensenten og Dyret, Den otte og tyvende Januar, Aprilsnarrene, Et Eventyr i Rosenborg Have, de Uadskillelige, Kjöge Huuskors, de Danske i Paris Nei!). Edel und klar ist die Tragik von J. C. Hauch (geb. 1791), dem zuerst sein episch-dramatisches Gedicht „Hamadryaden“, eine unverwerfliche Frucht der Romantik, Anerkennung verschaffte. Seine Tragödieen (Bajazet, Tiberius, Gregor VII., Don Juan, Karl den Femtes Död, Mastrichts Beleiring) sind ausgezeichnet durch psychologisch strenge Charakteristik und plastische Rundung. Von seinen historischen Romanen (Wilhelm

Zabern, die Goldmacher, eine polnische Familie) ist insbesondere der erstgenannte so lobenswerth, daß man ihn mit Recht eine zugleich prächtige und liebliche Composition genannt hat. Unter den neuesten dänischen Dramatikern glänzen Ch. Bredahl und H. Hertz (geb. 1798), jener durch seine Dramatiske Scener (5 Bde.), in denen oft ein Shakspeare'scher Hauch waltet, dieser, auch als Lyriker und Didaktiker geschätzt, durch seine im Holberg'schen Nationalstyl gehaltenen Charakterlustspiele und seine nationalen und romantischen Dramen, von denen „König René's Tochter“ (deutsch von Bresemann) auch in Deutschland sehr beliebt geworden. Zu den eigenthümlichsten Lyrikern Dänemarks gehört S. Staffeldt, der die Ideen des Platonismus und mystischer Romantik in durchsichtig klare Lieder und Bilder zu fassen wußte. H. C. Andersen (geb. 1805) wurzelt mit seinem ganzen Wesen mehr in Deutschland als in Dänemark. Er ist, obgleich Däne, so mild und still schwärmerisch wie nur irgend ein träumerischer Deutscher sein kann. Seine Lieder sind innig und zart, deutsch-elegisch. Seine Romanzen haben Nichts von der skandinavischen Größe und Kraft, doch wirft auf manche derselben ein origineller Humor grelle Streiflichter (z. B. „der Knabe und die Mutter auf der Haide“) und andere glänzen ganz eigenthümlich in der fahlen Mondbeleuchtung des Nordens (z. B. „die Schneekönigin“ und „die Braut in der Kirche zu Nörvig“). Er hat sich auch im Drama versucht (der Mulatte, das Maurenmädchen u. a.), aber ohne auf der Bühne festen Fuß fassen zu können. Wo er sich gar daran macht, einen so gewaltigen Stoff wie die Sage vom ewigen Juden dramatisch zu bewältigen, was er in seinem „Ahasverus“ unternommen, da bleibt sein Vermögen weit hinter seinem Wollen zurück. Besser glückte es ihm mit der Romandichtung. Seine tüchtigste Schöpfung dieser Art ist wohl der Roman „O. T.“, in welchem die Schilderung nationaler Sitten lebendig durchgeführt wird. Schwächer ist „Nur ein Geiger“. „Der Improvisator“, den man gewöhnlich Andersen's Hauptwerk nennt, ist zwar ein treffliches psychologisches Gemälde, entbehrt aber allzu sehr der localen Färbung des Landes (Italien), in welchem er spielt. Die Höhe seiner Leistungen und seines Ruhms erstieg Andersen als Märchendichter. Hier ist er außerordentlich liebenswürdig und in jeder Zeile Poet, was das deutsche Publicum wohl herausgefühlt hat. Auf den Märchendichter Andersen paßt vollkommen das Lob, welches ihm Zeise spendet, indem er von ihm sagt, in der originalen Schöpferkraft der Phantasie, im frischen und lieblichen Bilderreichthum, im Colorit, in warmer, leicht geweckter Begeisterung und jugendlicher Laune überfliege er ohne Zweifel alle dänischen Dichter, welche jünger als Oehlenschläger sind. (Andersen hat eine deutsche Gesammtausgabe seiner Werke in 25 Bänden selbst besorgt.) Von der jüngsten dänischen Dichtergeneration haben sich insbesondere Ch. Winther, H. P. Holst und F. Paludan-Müller in weiteren Kreisen einen Namen gemacht. Die höhere Novellistik wurde in Dänemark, nachdem sie durch Rahbeck begründet worden, angebaut durch L. Kruse (geb. 1778), der aber später ausschließlich in deutscher Sprache erzählte, und, wie wir gesehen haben, durch Oehlenschläger, Ingemann, Hauch und Andersen. Wahrhaft bereichert ward sie durch die Erzählungen des ungenannten Verfassers oder der Verfasserin (die Gräfin Gyllenborg?) einer „Alltagsgeschichte“ (En Hverdags-Historie) und durch die Novellen von St. Blicher, welcher letztere das Natur- und Menschenleben Jütlands vortrefflich schilderte. Auch den Erzählungen von Charlotte Biehl und Luise de Lindenkrone wird Anerkennung gezollt und die Romane und Novellen des pseudonymen, äußerst fruchtbaren K. Bernhard, wie die des gleichfalls pseudonymen Emanuel St. Hermidad haben sich in Dänemark und Deutschland einen Leserkreis erworben. — In dem durch das Band der Sprache noch immer geistig mit Dänemark verbundenen, wenn gleich politisch von ihm

abgetrennten Norwegen wurde in neuerer Zeit, wo ja überall der Drang nach nationaler Entwicklung thätig ist, der Wunsch nach literarischer Selbstständigkeit rege. Der norwegische Dichter Welhaven lieh in seinem Sonettencyklus „Dämmerung“ diesem Wunsch eine beredte Stimme, in welche Rein, Wergelandt, Munch, Bjerregaard und später Benthen, Möe, Kjerulf, Asbjörnsen und Schiwe mit mehr oder minder Talent lebhaft einfielen. Allein zur Gestaltung einer von der dänischen unabhängigen Literatur ist es darum in Norwegen bis jetzt noch nicht gekommen und wird es bei den eigenthümlichen Verhältnissen des Landes, die dem Aufblühen der Literatur durchaus nicht günstig sind, schwerlich jemals kommen.

Wir hatten im Vorstehenden bereits Gelegenheit, auf einzelne Werke der dänischen Geschichtschreibung aufmerksam zu machen. Ihre anfängliche Ungelenkheit zeigt A. Huitfeld's (1550—1609) Reichschronik. Zum historischen Kunststyl legte erst Holberg den Grund. J. Kraft (st. 1765) führte ihn weiter. O. Guldberg machte sich daran, die Weltgeschichte im philosophischen Geist des 18. Jahrhunderts zu bearbeiten. G. Schöning (1722—1780) und P. F. von Suhm (1728—1798) gaben, jener in seiner Geschichte Norwegens, dieser in seiner kritischen Geschichte Dänemarks, zuerst das Beispiel und Muster historischer Kritik und umsichtiger Forschung. Die Bekanntmachung und Aufhellung der altskandinavischen Literaturschätze durch die nordischen Sprach- und Sagenforscher verlieh der dänischen Historiographie eine tüchtige Basis, auf welcher seither L. Engeltoft und J. Möller, Ch. Molbech, V. Simonsen, E. C. Werlauff, G. L. Baden, F. L. Jahn, N. M. Petersen, L. C. Müller, Estrup, Daugaard, Königsfeldt u. A. die vaterländische Geschichte mit emsigstem Fleiße im Einzelnen und Ganzen gefördert haben.

3.

Schweden.

Die neuere Kulturperiode Schwedens, dessen Sprache sich ursprünglich unabhängiger von fremden Einflüssen als die dänische aus dem altnordischen Idiom entwickelt hat und zugleich kraftvoll und wohllautend tönt, datirt von der Gelangung Gustav Wasa's zur Regierung (1521). Gustav, der die kirchliche Reformation des Landes politisch-klug zu einem Befestigungsmittel seines Throns zu machen wußte, wie auch Gustav Adolf, der Verwüster Deutschlands, waren für Wissen und Kenntnisse empfänglich und der Letztere ließ sich die Verbesserung des Volksunterrichtes angelegen sein. Die schwedische Schriftsprache erhielt in der durch L. Andreä, O. und L. Petri gefertigten Bibelübersetzung (1526 und 1541) eine allgemein gültige Grundlage, wobei jedoch durch die Germanismen der aus Deutschland gekommenen Reformatoren wie der von dort zurückgekommenen Kriegsleute der ursprünglichen Reinheit der schwedischen Mundart Abbruch geschah. Nicht minder geschah dies durch die Gallicismen, welche von dem für Schweden völlig unersprießlichen, fremdländischen gelehrten Wesen und Treiben am Hofe der wunderlichen und wollüstigen Königin Christine in's Land ausgingen. Gustav III. wollte in seiner autokratischen Manier die einheimische Sprache reinigen und veredeln und beauftragte mit diesem Geschäft seine nach dem Muster der französischen gestiftete schwedische Akademie (1786); allein die Herren Aka-

demiker wußten nichts Besseres zu thun als die schwedische Sprache über den unpassenden Leisten französischer Regelrichtigkeit zu schlagen, und erst den neuern und neuesten schwedischen Dichtern von Bedeutung war es gegeben, mit den Urquellen nordischer Poesie zugleich auch die echten Fundgruben der Sprache wieder aufzugraben und aus ihnen das geeignete Material zur Veredlung ihrer vaterländischen Mundart zu holen.

In dem schrecklichen Waffenlärm der skandinavischen Unionskriege, die erst mit der Throngelangung des Hauses Wasa endigten, war der alte Volksgesang in Schweden verschollen, die Verstandestendenz der Reformationsperiode wandte sich in ihrer Nüchternheit entschieden von den noch im Volke lebenden Traditionen der altnordischen Poesie ab und so fehlte der neueren schwedischen Literatur das nationale und volksmäßige Fundament, da die aus dem Mittelalter stammenden beiden Reimchroniken, die von 1319—1520 reichen und von unbekannten Verfassern herrühren, in keiner Weise geeignet waren, ein solches abzugeben. Demnach wurden die Anfänge der modernen Dichtkunst Schwedens durchweg auf Muster gepfropft, die von fremden Gelehrten eingeführt waren. Zuerst huldigten die jetzt vergessenen Poeten, J. Th. Bureus (st. 1652), G. Stjernhielm (st. 1672), G. Rosenhane (st. 1684) und wie sie alle heißen mögen, der neulateinischen mythologisirenden Bildung, dann der Süßlichkeit der italischen Marinisten. Von Stjernhielm ist indessen anzumerken, daß er der Erste war, der in schwedischen Hexametern dichtete und emsig darauf ausging, nach den Vorbildern der aus Frankreich eingeführten Ballete dergleichen mythologische Stücke für die Hoffeste zu dichten. Das Drama war in Schweden, wie anderwärts, aus den kirchlichen Mysterien hervorgegangen, obgleich kein altes schwedisches Schauspiel dieser Gattung bekannt ist. Auch dramatische Fastnachtscherze waren vor der Reformation in Schweden im Gange. Allein der überwiegende Einfluß des Auslandes verwehrte die Fortbildung dieser Keime eines volksmäßigen Theaters. Vielleicht war J. Wessenius (1579—1636) berufen, diese Fortbildung zu fördern, denn er entnahm die Stoffe zu seinen Schauspielen, welche er als Professor zu Upsala durch die Studenten aufführen ließ, der vaterländischen Geschichte und suchte so den Geschmack am Nationalen zu beleben. Er beabsichtigte, in fünfzig Tragödieen und Komödieen, von denen jedoch nur sechs gedruckt sind, die ganze schwedische Geschichte zu dramatisiren. Aber er stand allein und sein Dichtervermögen war nicht groß genug, um der alles Einheimische überflutenden Ausländerei einen Damm entgegenzusetzen. Unter Ausländerei ist von jetzt an der Gallicismus zu verstehen, welcher durch O. von Dalin (1708—1763), besonders durch seine Zeitschrift „Argus“, für lange in Schweden begründet wurde. Dalin's Gelegenheitslyrik wie seine auf klappernden Alexandrinern einherstelzende Tragödie Brynhilda ist ganz bedeutungslos, besser sein Lustspiel Den afvundsjuka (der Eifersüchtige). Kaum erwähnenswerth sind die sklavisch nach französischen Mustern arbeitenden Trauerspielschreiber E. von Wrangel (st. 1665), O. Celsius (st. 1794), der auch ein historisches Gedicht (Gustav Wasa) verfaßte, A. Hesselius und E. Skiöldebrand (st. 1814). Auch in andern Gattungen wurde jetzt ängstlich französirt. So von der sogenannten schwedischen Sappho Hedwig Charlotte von Nordenflycht (st. 1763) im Lied, Idyll und in der Fabel, von J. W. Lilljesträle (st. 1806) im Lehrgedicht, von O. Rudbek (starb 1783) im komischen Epos (Borasiade), von J. A. G. Kreutz (st. 1785) in der poetischen Erzählung (Atis och Camilla), von G. F. G. Gyllenborg (st. 1808) im geschichtlichen Heldengedicht (Täget öfver Bält) und im Lehrgedicht (Törsök öfver skaldekonsten), von B. Lidner (st. 1793), dem eine bessere Zeit zu wünschen gewesen wäre, im Oratorium und in der tragischen Oper, von C. Lalin (st. 1789) in der komischen und von J. Wellander

(st. 1782) in der mythologischen Oper. Die Königin Ulrike Luise, Schwester Friedrich's des Großen, hatte durch ihre Begünstigung der Bestrebungen Dalin's dem pseudoclassischen Gallicismus mächtigen Vorschub geleistet, ihr Sohn Gustav III. unterwarf die schwedische Literatur dieser Geschmacksrichtung vollständig, obgleich er, sonderbar genug, in seinem innersten Wesen ein Romantiker war. „Die enge Schnürleibspoetik der französischen Kunstrichter," sagt Clarus (Schweden sonst und jetzt I, 279), „ward in Schweden, welches unter dem Vorantritt und durchdringenden Einflusse Gustav's III. offiziell durchgängig und absichtlich zu französiren begann, allgemein angenommen. In die Fesseln der Moral und die Bande einer ledernen Weisheit eingeengt, mußte die schwedische Poesie verwelken oder konnte sich nur als Rhetorik geltend machen. Moralische, politische und pädagogische Gemeinplätze waren unerläßliche Elemente in einem poetischen Werke, welches vor dem höchsten Richterstuhle der Akademie der Wissenschaften Gnade finden sollte. Die magersten und mattesten Lebensansichten, die ängstliche Kriecherei im poetischen Stoffe, eine bebende Furcht vor allem Schwunge höherer Ideen, aber eine unvermeidliche Flut antiquarischer Gelehrsamkeit kamen in diesen Poesieen zum Vorschein. Die Namen Homer, Maro, Pindar, Sokrates, Demosthenes, Trajan, Aurel waren fast unerläßlich. Und das Alles spann sich in langweiligen Alexandrinern dahin, welche im Schwedischen etwas Schwerfälliges niemals verleugnen können. Dem Historischen ist zwar der Zutritt gestattet, es steht aber todt da und kokettirt mit duftlosen Kränzen von gemalten Blumen."

Man sieht, die schwedische Literatur theilte das Schicksal der europäischen im 18. Jahrhundert, nur mit dem Unterschiede, daß in Schweden die Herrschaft des Gallicismus erst recht begann, als sie anderwärts, wie in England und Deutschland, entweder schon tief erschüttert oder vollständig gestürzt war. Gustav III. (reg. v. 1771—92) griff nicht nur tonangebend, sondern selbst producirend in die Literatur ein. Sein unbestreitbares großes rhetorisches Talent verleitete ihn, sich auch für einen Dichter zu halten, was ihm natürlich seine Höflinge nicht auszureden suchten. An's Versmachen wagte er sich indessen nicht, sondern schrieb seine ernsthaften und scherzhaften Dramen (Gustav Wasa, Gustav Adolph und Ebba Brahe, Helmfelt, Frigga, der betrogene Pascha u. a., deutsch v. Eichel) in Prosa. Ihre Sprache ist leicht und natürlich und sie sind reich an theatralischen Effecten, es fehlt ihnen nur der poetische Herzschlag. Indessen werden mehrere davon jetzt noch aufgeführt und sie gelten den Schweden für die besten Schauspiele in Prosa, welche das Repertoire ihrer Bühne besitzt. Gustav's Hofdichter, J. H. Kellgrén (1751—95), wählte zu seinen lyrischen Dramen mehrfach die Stoffe seines Gebieters (so in seinen Opern Gustav Wasa, Gustav Adolph und Ebba Brahe). Zum Epiker und Dramatiker fehlte ihm der Beruf, aber seine lyrischen Dramen sind wirklich lyrisch, oft von schwungvoller poetischer Stimmung und sehr graziös versifizirt. Streng nach französischem Maß schnitten G. J. Adlerbeth, J. G. G. Oxenstierna und A. G. Silverstolpe ihre dramatischen, lyrischen und didaktischen Gedichte zu. Ganz anders der geniale C. M. Bellman (geb. den 24. Febr. 1741, gest. den 10. Febr. 1795). Wie manchmal ein wilder Rosenstrauch mit Knospen und Blüthen durch die regelrechtest abgezirkelte und beschnittene Taxuswand eines Le Notre'schen Gartens bricht, so brach Bellman's Lyrik frisch, keck, blühend und duftend durch die leblose Regelrechtigkeit der Gustavianischen Literaturperiode Schwedens. Er hat auch das Bruchstück einer Satire (der Mond), er hat kleine dramatische Spiele (der glückliche Schiffbruch, das Wirthshaus, die dramatische Versammlung, Bacchustempel) geschrieben, er schlug in seinen Betrachtungen in Versen über Texte der Evangelien (Sions Högtid) die Harfe des Psalmisten voll und herzergreifend an, immer originell, immer Dichter. Aber am reinsten und höchsten offenbart sich sein Genius stellenweise

in seiner Lyrik (**Fredman Epistlar**, **Fredman Sänger**, außerdem eine Menge Gelegenheitsgedichte), in jenen ganz volksmäßigen, bacchanalischen, idyllischen und humoristischen Liedern, die, mit Kellgrén zu sprechen, „als Kinder einer wirklichen Inspiration in einem Gusse aus dem Schooß einer glühenden Einbildungskraft hervorbrechen". Oft das Product der Improvisation, von ihrem Dichter fast durchgehends mit herrlichen Melodieen ausgestattet, schwellend von dramatischem Leben, haben manche dieser Lieder noch das Eigenthümliche, daß sie durch Thränen lächeln, daß ihrem Jubel der Schmerz einer von den Räthseln des Lebens tief ergriffenen Seele zur Folie dient[1]). Bellman's Freund

[1]) „Es ist eine rührende Erzählung eines Freundes von Bellman aufbewahrt, welcher die letzten Stunden des Sängers schildert. Da vernehmen wir, daß der Dichter kurz vor seinem Heimgange zu den Inseln der Glückseligen, als er dem Schwane gleich die letzte Stunde nahe fühlte, seine versammelten Freunde mit einer Abschiedsimprovisation beglückte, worin alle Stralen seiner fliehenden Bildungskraft noch einmal zusammengedrängt waren, um jene, wie er sich ausdrückte, noch einmal Bellman hören zu lassen. Er sang die ganze Nacht hindurch ohne Abbruch des Stromes seiner Begeisterung seines fröhlichen Lebens Geschicke, des milden Königs Lob, seinen Dank gegen den Schöpfer, welcher ihn unter einem so edlen Volke geboren werden ließ und in dem schönen nordischen Lande. Endlich ertheilte er Jedem unter den Versammelten in einer besondern Strophe mit eigener Melodie, deren Art und Ton des Angesungenen Individualität und des Sängers persönlicher Beziehung zu demselben entsprach, seinen ewigen Abschied. In der Morgendämmerung flehten seine Freunde, welche alle in Thränen schwammen, ihn an, doch endlich aufzuhören und seine schon stark angegriffene Gesundheit zu schonen. Allein er antwortete ihnen: Lasset mich sterben, wie ich gelebt, unter Musik. Dann leerte er zum letzten Mal den Becher des schäumenden Himmelstrankes und stimmte den Schluß seines Schwanengesangs an. Von der Stunde an sang er nie mehr." Clarus. Vgl. über Bellman auch Boas' Nordlichter und das von Wedderkop in seinen Bildern a. d. Norden (nach Molbech's Briefen aus Schweden) über den Dichter Mitgetheilte, endlich A. v. Winterfeld, der schwedische Anakreon. Auswahl aus C. M. Bellman's Poesien. 1856. Uebrigens muß bemerkt werden, daß man von Bellman sagen kann: „Zwei Seelen wohnten, ach, in seiner Brust." Die eine war die eines Dichters, die andere die eines gemeinen Wüstlings und Trunkenbolds. Wo die letztere sich äußerte, und sie that es nur zu oft, war Bellman nur der Anakreon der Schnappsbude, welcher sich wohlgefällig in Trivialität und Gemeinheit bewegte, um nicht zu sagen wälzte. Da ist er denn auch zu jämmerlicher Bänkelsängerei herabgesunken, deren Aeußerungen in Inhalt und Form gleich gemein sind. Man höre z. B.:

„Zechbrüder zanken und lärmen beim Spiel,
Beim Bierkruge klug demonstriren;
Dort von der Bank ein Betrunkener fiel,
Schläft auf der schmutzigen Diel'.
Brettsteine klappern; dort spielen sie Mühl';
Greise mit Jünglingen stolz discuriren
Bald um den Besen und bald mit dem Stiel;
Der Kellner spricht wenig, hört viel. —
Tausend Millionen und Himmel und Welt!
Gib Feuer her! Wein her! Vor Durst wir krepiren!
Hoch leb' das Mädchen, das einst ich erwählt!
Obgleich sie mich kostet viel Geld.

Kostet mich viel; ach du grundgütiger Gott;
Das Kind ich in's Findelhaus sandte,
Doch nach vier Wochen war's bleich, ach, und todt;
Ich aber zechte mich roth.
Hatt' mit der Dirne viel Mühe und Noth,
Macht' sie oft frei, wenn vor Bütteln sie rannte!
Rückenmarkschwindsucht nun schrecklich mir droht
Und sicher der Schanddirne Spott.
Dennoch, o Greta, vergess' ich dich nicht;
Denn, glaub mir, nie stärker mein Herz für dich brannte;
Denke an dich, bis mein Auge einst bricht,
An dich und dein schönes Gesicht."

K. J. Hallman (st. 1800) ist ein „kleines Stück Holberg für Schweden“ vermöge seiner aus dem schwedischen Volksleben gegriffenen, witzig durchgeführten Komödieen, deren beste „Gelegenheit macht Diebe“. Zwei andere namhafte Lustspieldichter aus dem Bellman'schen Kreise sind O. Kexel und K. Envallson. Die schwächste Seite der schwedischen Poesie war immer die Tragödie, woher es sich erklärt, daß das streng im französischen Styl gehaltene Trauerspiel „Susanna“ von J. Wallenberg (st. 1800), der ganz albern gegen Shakspeare polemisirte, für verdienstvoll gehalten werden konnte. Wallenberg machte sich außerdem seinen Landsleuten werth durch sein Buch „Mein Sohn auf der Galeere“ (min son pa galejan), welches die Erlebnisse und Reflexionen des Verfassers auf einer Reise nach Ostindien in humoristischer Weise mittheilt. Sehr beliebt waren zu ihrer Zeit auch die satirischen Gedichte und die Genrebilder aus dem schwedischen Gesellschaftsleben von Anna Maria Lenngren. Der letzte Vertreter der gustavianischen Zeit von Ruf ist der Akademiker K. G. Leopold (1756—1829), der wie Schröderheim, Lannerstjerna, Kullberg, Valerius, Granberg, Lindeberg, Nordfoß, noch lange Gedichte und Dramen (Odin, Virginie u. s. f.) im französischen Geschmack drechselte, als schon die Morgenröthe einer neuen Zeit und Richtung den schwedischen Parnaß beschien.

Als der Hahn, dessen Ruf dieses Morgenroth ankündigte, ist Th. Thorild (1759—1808) zu bezeichnen. Thorild war jedoch mehr Denker als Dichter und seine Lehrdichtung blieb ganz der hergebrachten Manier getreu. Aber als Theoretiker hat er zuerst die neue Bahn gebrochen, indem er mit Hinweisung auf Shakspeare, Ossian, Klopstock und Göthe dem Gallicismus nachdrücklich entgegen trat. Er ist einer der besten Prosaiker seines Landes und starb in der Verbannung, welche wegen seiner für den damaligen Kulturzustand Schwedens sehr kühnen philosophischen Schrift „die allgemeine Freiheit des Verstandes“ über ihn verhängt worden war. F. M. Franzén (geb. 1772) steht mit seiner kindlich naiven, natürlichen und da und dort auch feurig aufbrennenden Lyrik auf der Gränzscheide zwischen der alten und neuen Richtung. Im Lied und Idyll hat dieser milde und fromme Poet seine Stärke, welche zu historischen Dichtungen (die Versammlung bei Alvastra, Columbus, Svante Sture, Gustav Adolph), die er mitunter in den größten Dimensionen anlegte, nicht ausreichte und in seinen dramatischen Versuchen (Ingierd, das Lappenmädchen im Königsgarten) in Schwäche umschlug. Hochgeschätzt sind in Schweden des berühmten Kanzelredners und Erzbischofs J. O. Wallin (1779—1839) rhythmische Paraphrasen der Psalmen und religöse Hymnen, welche ihrem Verfasser den Ehrennamen der „Davidsharfe im Norden“ verschafften. Auch M. Choräus schrieb Psalmen, aber ohne Wallin's erhabenen Schwung zu erreichen, während ihm Elegieen besser gelangen. Thorild's ästhetische Polemik gegen die Gallomanie wurde aufgenommen und fortgesetzt durch den originellen Admiral Ehrensvärd (st. 1800) und den Professor Höijer (st. 1812), während Wallmark in dem „Journal für Literatur und Theater“ sich zum Champion der akademisch-gallicistischen Prinzipien aufwarf.

Die Verjagung des grillenhaften Reactionärs, König Gustav IV., aus Schweden verschaffte der jüngeren Generation, wie in der Politik, so auch in der Literatur freiere Bewegung. Diese ging hauptsächlich von der Universität Upsala aus, wo sich Atterbom, Hammarsköld, Livijn, Palmblad, Ingelgren, Hedborn, Sondén und Andere zu literarischen Gesellschaften zusammenschlossen. Aus diesem Kreise kam das bittersatirische komische Epos „Markalls schlaflose Nächte“ (Markals sömnlösa nätter), welches seine Pfeile gegen Wallmark und die französische Schule richtete. Es entstanden neue Zeitschriften, welche die neuen, romantischen Grundsätze gegenüber den Gallicisten verfochten: so der von Askelöf

geleitete „Polyphem“, das „Lyceum“ und der 1810 als Organ des Upsaler Aurorabundes gestiftete „Phosphorus“, von welchem die Vertreter der neuen schönwissenschaftlichen Schule den Parteinamen Phosphoristen erhielten. In den Augen des Literarhistorikers bilden die Phosphoristen die Schule der schwedischen Romantiker und leider ist zu sagen, daß sie sich von den Extravaganzen und Nebeleien der deutschen romantischen Schule keineswegs frei erhalten haben. Dies gilt besonders von dem Haupt der Schule, D. A. Atterbom (1790—1855), dessen bedeutendes Dichtertalent durch das Umhertasten in Schelling's und Hegel's Philosophie stark beeinträchtigt wurde. Verwirrt durch halbverstandene philosophische Doctrinen, schraubte er sich zu einem athembeklemmenden windigen Wesen, zu einer Sublimität hinauf, die sich in ätherischen Unbegreiflichkeiten, in einem unklaren Schönthun mit Geistergeflüster, Sternengeistern, astralischem Purpurzauber, elysischem Geistersausen, magischem Geistergetön, mitternachtswolkigen Silberblicken u. dgl. m. übermäßig gefällt. Atterbom's lyrische Natur schlägt in allen seinen Dichtungen entschieden vor und da, wo sie sich nicht, wie sie das in seinem allerdings melodischen Romanzencyklus „die Blumen“ (Blommorna) thut, in schelling'scher Hyperromantik herumtreibt, da, wo sie ungekünstelt und naturwahr auftritt, wie z. B. in dem lyrischen Idyll „meine Wünsche“ (mina önskningar), ist sie sehr liebenswürdig. Seine größere Composition „das Märchen vom Vogel Blau“ (Fagel Bla) leidet bei schönen Einzelnheiten an Ultraromantik. Sein Hauptwerk ist die lyrisch-episch-dramatische, im größten Maßstab concipirte und ausgeführte Dichtung „die Insel der Glückseligkeit, ein Sagenspiel in 5 Abenteuern“ (Lyksalighétens Ö. deutsch v. Neus), von der man nicht recht weiß, ob man sie zur Allegorie oder zu einer andern poetischen Gattung stellen soll. Das Ganze ist metaphysisch verworren und nur lose zusammenhängend, allein die meisten der zwischen den Dialog eingestreuten Lieder und Romanzen, die weit mehr einem Dichter des Südens als des Nordens anzugehören scheinen, sind von größter Schönheit (so die Lieder der Winde, der Nachtigall Gesang, Astolf's Serenade, Astolf's Traum von Felicia, der Chor der Sterne und Anderes). Durch seine Schilderungen von „Schwedens Sehern und Dichtern“ (Sv. Siare och Skalder) hat sich Atterbom um die Literarhistorie seines Landes wohlverdient gemacht. Die poetischen Leistungen der übrigen Phosphoristen, wie die Hammersköld's, Ingelgren's, Arvidson's, Elgström's und Fryxell's (der jedoch im historischen Fach durch seine „Erzählungen aus der schwedischen Geschichte“ und seine „Gesch. Karl's XII.“ verdiente Popularität erlangt) sind von geringer Bedeutung. Nur Börjesson's Trauerspiel „Erich der Vierzehnte“ und einige Lieder der Frau Kerstin-Nyberg haben Anspruch auf Auszeichnung. Einige der Phosphoristen thaten sich als Novellisten hervor und wir werden ihnen weiter unten begegnen.

Es war ein Glück für die schwedische Literatur, daß der hypergenialen Richtung der Atterbom'schen Romantik eine andere Dichterschule, die nationale oder, wie sie gewöhnlich genannt wird, die gothische (götiska forbundet) gegenübertrat, deren Organ die Zeitschrift „Iduna“ (1810—24) wurde. Geijer, Tegnér, Ling und Afzelius bildeten den Kern dieser Schule, welche ebenfalls als romantisch bezeichnet werden darf, allein der Romantik eine ganz andere, eine weit solidere Grundlage gab als die wirrselige Metaphysik Atterbom's sein konnte, nämlich die altnationale Heldensage, den alten vaterländischen Volksgesang. Ihr Charakter bestimmt sich also dahin, daß sie, wie Oehlenschläger in Dänemark that, das Romantische im Nationalen zur Erscheinung brachte. Sie stellte sich durchaus auf heimatlichen Boden und deßhalb vibrirten auch die von ihr angeschlagenen Töne „durch das Herz der ganzen schwedischen Nation“. Erst durch die gothische Schule wurde der französische Classicismus in Schweden völlig überwunden.

Erik Gustav Geijer (1782—1847) ist vermöge seiner historischen Werke Svea Rikes Häfder (welches aber nur die Darlegung und Auseinandersetzung der Quellen und die Einleitung zur eigentlichen Geschichte Schwedens enthält) und durch seine von Leffler aus dem Manuscripte verdeutschte „Geschichte Schwedens", Bd. 1—3 (die ebenfalls die Fortsetzung erwarten ließ) die Zierde der historischen Forschung und Kunst seines Landes und zugleich ein Gelehrter von europäischem Ruf geworden. Seine kleineren historischen Arbeiten hat er mit seinen kunstphilosophischen Abhandlungen in einer Sammlung vereinigt. Seine Gedichte füllen nur einen schmalen Band, aber dieser wiegt schwer, besonders durch die Balladen und Romanzen „der letzte Kämpe" (den sista kämpen), „der letzte Skalde" (den sista skalden), „der Wikinger" (Vikingen) und andere, welche aus der innersten Wirklichkeit altnordischen Lebens aufgefaßt und in echtnationalem Geist und Ton geformt sind [1]). Weniger lakonisch als Geijer's und von reicherer Besaitung ist die Skaldenharfe Esaias Tegnér's, welcher, 1782 geboren, am 2. November 1846 als Bischof von Wexiö starb. Der Upsaler Professor Böttiger hat die Gesammtausgabe von Tegnér's Werken (Samlade Skrifter, Stockh. 1847 ff.) mit einem Lebensabriß des Verewigten eingeleitet, während G. Ch. F. Mohnike die Dichtungen desselben durch eine treffliche Gesammtübersetzung in Deutschland einbürgerte [2]). In seinem Erstling, dem Lehrgedicht „der Weise" (den Vise), zeigt sich Tegnér noch in den Ueberlieferungen der Gustavianischen Periode befangen, aber in seinem feurigen „Kriegsgesang für die schonische Landwehr" (Kriegssangen för skanska landvärnet, 1808) erscheinen die Fesseln seines Genius schon völlig gelockert. In seinem Preisgedicht „Schweden" (Svea, 1811) hat er sie völlig abgeworfen; die vaterländische oder, wenn man will, die gothische Tendenz tritt offen und gewaltig hervor. Es folgten „die Nachtmahlskinder" (Nattvardsbarnen, 1821) in Hexametern, ein Gedicht, welches ich ein theologisches Idyll nennen möchte. Die Romanze „Axel" (1822), deren Stoff dem Zeitalter Karl's XII. entnommen ist, liefert ein schönes Beispiel von der richtigen Art und Weise, womit die gothische Schule das Romantische in das Nationale einzubilden verstand. Tegnér's Hauptwerk, welches in die meisten europäischen Sprachen übersetzt wurde, die „Frithiofssage" (Frithiofs Saga, 1825), besteht aus 24 Gesängen, die in verschiedenen Vers- und Strophenarten gedichtet sind. Der Stoff ist Müller's Sagabibliothek (II, 461 ff.) entnommen. Diese Dichtung ist ein Lieblingsbuch der Schweden und Deutschen geworden und verdient dies durch ihre künstlerische Rundung, durch die Treue, womit der Dichter im Ganzen die Grundzüge der alten Sage festgehalten, durch die Anschaulichkeit, womit er die eigenthümlichen Seiten des altnordischen Charakters, wie die alten Sitten im Frieden und Krieg geschildert hat. Dagegen scheint uns dem Gedicht die Einfachheit, Tiefe und Kraft abzugehen, welche die Geijer'schen Romanzen auszeichnet. Wollte man vollends die Frithiofssage mit den Perlen der altnordischen Volksballadenpoesie, etwa mit dem Lied vom Axel und Walborg vergleichen, so müßte dieses entschieden zum Nachtheil des modernen Gedichts ausfallen. Auch stört an manchen Stellen desselben ein gewisses Etwas, das stark nach

---

[1]) „Was denselben sogleich eine so große Popularität gab, das war der individuelle Charakter altnordischen Ernstes und altnordischer Einfachheit, wodurch sich diese Poesie auszeichnete. Es duftete Einem der Fichtenwald entgegen aus diesen Geijer'schen Romanzen; man fühlte es, daß man im alten lieben Norden, unter Felsen und Seen, unter ungekünstelten Drosseln und bescheidenen Anemonen war." Sturzenbecher.

[2]) Frithiof's Sage (1826), Axel (1829), sämmtliche Gedichte (3 Bde. 1840). Auch Mayerhoff gab (1836) eine Uebersetzung der poet. Werke Tegnér's. Die Frithiofssage übertrugen außerdem Amalie von Helvig (1844) und mehrere Andere. Eine Charakteristik Tegnér's als epischer und lyrischer Dichter gab E. Lösch im „Album des lit. Vereins in Nürnberg" 1850, S. 24—76. Vgl. auch Leinburg, Hausschatz d. schwed. Poesie, III, 30—216.

christlicher Theologie schmeckt. Tegnér's lyrische Gedichte empfehlen sich durch Belebtheit, Bilderfülle und Klarheit der Diction. In späteren Jahren kehrte Tegnér nochmals zur Sagendichtung zurück, schrieb die „Kronbraut" (Kronbruden) und machte sich an die Ausführung des schon früher entworfenen epischen Gedichts „Gerda" (deutsch v. Leinburg), dessen Fabel der Zeit Waldemar's des Großen angehört. Allein der Tod hinderte die Vollendung und so steht Gerda als ein schöner Torso in der schwedischen Literatur. Der feurige P. H. Ling (1775 bis 1839) vernachlässigte sein lyrisches Talent, um, verlockt von den Erfolgen Oehlenschläger's und Tegnér's, nordische Dramen (Agnes, Eylif u. a. m.) und Epen (Asarne, Tirsing) im großen Style zu schreiben, welche viel reckenhafte Rhetorik, aber nur da Poesie enthalten, wo, wie in den Chören seiner Tragödieen, Gelegenheit zur Lyrik oder, wie oft in seinen Heldengedichten, zur Naturschilderung sich bietet. Ling unternahm es übrigens, das, was er auf seiner „bärensehnenbesaiteten" Leier besang, vermittelst seiner theoretisch und praktisch ausgebildeten Gymnastik in's Leben einzuführen. A. A. Afzelius (geb. 1785), der verdiente Literator, welcher mit Rask die Edda und mit Geijer die altschwedischen Volkslieder herausgab, hat nur Weniges gedichtet; am meisten Beifall fanden einige seiner Romanzen, z. B. der Necke (Necken). Näher oder entfernter gehören der gothischen Schule an der Hofmarschall B. von Beskow (geb. 1798), dessen Lyrik etwas hofmarschallmäßig glatt und seiden ist und in dessen bühnengerechten, effectreichen Dramen aus der schwedischen Geschichte (Erich XIV., Thorkel Knutson, Birger, Gustav Adolph, die letzteren drei deutsch v. Oehlenschläger) das nordische Heldenthum viel zu cultivirt, so zu sagen in Glacéhandschuhen auftritt; ferner Hedborn, Psalmen- und Romanzensänger; Grafström, Elegiker, der fruchtbare Lyriker und Balladendichter K. W. Böttiger (geb. 1807), K. A. Nicander (1799—1839), dessen lyrische Grazie besonders in seinen „Runen" (Runor, deutsch v. Mohnike) hervortritt und der in der poetischen Erzählung (Tasso's död, Kung Enzio. Lejonet i. öknen), weniger dagegen in dem Trauerspiel (Runesvärdet) Treffliches leistete; endlich Ch. E. Fahlcrantz (geb. 1790), der in seinem Jugendfeuer die ausgezeichnete humoristische Dichtung „Noah's Arche" (Noachs Ark) schuf und später als frommer Professor der Dogmatik in Upsala das religiös-vaterländische Heldengedicht „Ansgarius" (1846) in 14 Gesängen schrieb.

Gegen die vielfach in der neueren schwedischen Poesie grassirende Sentimentalität, wie auch gegen die Auswüchse der Gothik, richtete E. Sjöberg, genannt Vitalis, den originellen Humor seiner Gedichte (deutsch v. Kannegießer). Hätte sich E. J. Stagnelius (1793—1823) nicht in die Nebelregionen gnostischer Mystik verirrt, so würden wir in ihm wohl den bedeutendsten der neueren schwedischen Dichter begrüßen können. Ein neuerer schwedischer Kritiker hat Recht, wenn er meint, Stagnelius' ewiges Singen von der Seele, die gefangen sitzt im Harem des Demiurg und sich nach Pleroma's Säälen sehnt, sei Nichts weniger als einladend und es erscheine sogar ein Bischen tragikomisch, zu sehen, wie ein junger Mann des 19. Jahrhunderts in vollem Ernste, ja mit der musikalischen Sprache des Entzückens ähnliche halb pythagoräische Philosopheme verkündigt, z. B. wie die Seele, die von Achamot, der Ursünde, gefesselte Seele zu Christus, ihrem Bräutigam, eine Anemone mit einer Thränenperle im Kelche schickt, wobei sie ihre Seufzer in einer unleugbar poetisch ausgeführten und in technischer Beziehung meisterhaften Allocution ausgießt, die aber mit dem sonderbaren Schlusse endigt: „Ach, bricht nicht des Weltei's hochblaue Schale?" Allein trotzdem und trotz der phosphoristischen Pretiositäten „Krystallberg", „Smaragdgrund", „weicher Nardenrasen", „mystische Thränenperlen" und „Ambraküsse", von welchen es bei Stagnelius wimmelt, stellt der nämliche Kritiker den Dichter mit Recht in

die vorderste Reihe der schwedischen Lyriker. Er war, ungeachtet er in dem Strudel eines verwilderten Lebens früh unterging, sehr fruchtbar und vielseitig, wie seine epischen und dramatischen Gedichte, seine Romanzen, Psalmen und bacchantischen Lieder zeigen. Einige seiner Balladen sind von vollendeter Schönheit (Fiskaren, Elforna, Necken), in seinen Idyllien steigt er aus den übersinnlichen Verzückungen des Gnosticismus zu einer glühend sinnlichen Erotik herab (Bönhörelsen, Brudnatten). Er dichtete Dramen mit antiker Fabel (Cydippe, Narcissus, Bacchanterna), altnordische (Wisbur, Sigurd Ring, Svegder), das Ritterstück Riddartornet, endlich das hochpoetische christlich-religiöse Trauerspiel „die Märtyrer“ (Martyrerne), in welchem des Dichters Lyrik, der er freilich in seinen Dramen einen viel zu großen Raum einräumt, blitzend und zündend, aber auch reinigend und erhebend aufflammt. Stagnelius' Heldengedicht Wladimir, welches in melodiösen Hexametern geschrieben ist, anerkennen die Schweden als ein Meisterstück ihrer Epik. (Samlade Skrifter, 3 Bde. Stockholm 1824; deutsch v. Kannegießer, 1851). K. F. Dahlgrén (geb. 1791) hat zwar in seiner Jugend an der phosphoristischen Satire „Markalls schlaflose Nächte“ mitgearbeitet, später aber in dem schalkhaft-idyllischen, weinselig humoristischen Liedergenre sich einen von den Phosphoristen und Gothen gleich unabhängigen poetischen Wirkungskreis eröffnet, der ihn unter seinen Landsleuten kaum weniger populär machte, als es Beranger unter den seinigen ist. Er hat auch Novellen geschrieben, in welchen das Burleske den Ton angibt, und das aristophanische Lustspiel „Argus im Olymp“, in welchem der Phosphorismus auftritt als „ein Stutzer mit einem Sonett auf dem Haupte, der eine Canzone als Schärpe und eine Glosse als Pantoffel trägt“, eine gerechte Verhöhnung des Klingklingelwesens, welches viele der schwedischen Neuromantiker in Nachahmung der deutschen mit den poetischen Formen des Südens trieben (Samlade Skrifter, Stockholm 1834 fg.).

Erinnert Dahlgrén an eine ältere Zeit, an die Liederdichtung Bellman's, so bringt dagegen der unendlich vielseitige C. J. L. Almqvist (geb. 1793) alle Strebungen und Richtungen der neuern und neuesten schwedischen Literatur in seinen zahllosen Werken zur Anschauung mit entschieden auf das Demokratische, auf politische, religiöse und soziale Freiheit gerichteter Tendenz. Bei seiner glänzenden Phantasie, unerschöpflichen Erfindungsgabe und unvergleichlichen Formgewandtheit hätte er sich nur vor der leichtfertigen Zersplitterung seines Talents und seiner Zeit zu hüten gebraucht, um wahrhaft Großes zu leisten; aber, verführt von der Leichtigkeit seiner Production, ist er nicht nur in allen Gattungen der Poesie, sondern auch in der Journalistik, Kritik, Historik, Nationalökonomie, Philosophie, Volksschrift, Sprachwissenschaft und Geometrie umhergefahren. Dessenungeachtet trifft man in der Sammlung seiner Dichtungen neben den bizarrsten lyrischen und romanzenhaften Phantastereien, zu denen er ebenso wunderliche Musik componirt hat, auf ganz ausgezeichnete Producte, wie die beiden größeren erzählenden Gedichte „Schems-el-Nihar“, ein nubisches Märchen, und „Arthurs Jagd“ sind. Auch das Trauerspiel „die Schwanengrotte auf Ipsara“ und die beiden biblischen Dramen „Marjam“ und „Isidorus von Tadmor“ dürfen nicht übergangen werden. Der Humor geht bei ihm nicht leer aus, sondern offenbart sich in seinem „Ormus und Ahriman“ auf eigenthümliche Weise. Als Romandichter verfaßte er unter Anderm „die Mühle Skällnora“, wo das Leben der untern Volksschichten Schwedens anziehend geschildert ist; dann „Gabriele Mimanso“ und „Amorina“, wo die Einflüsse der französischen Romantiker grell hervortreten, was in Amalie „Hillner“ weniger der Fall ist; endlich „Tintamora“, wo er eine seltsame Erfindung auf den historischen Boden der Zeit Gustav's III. stellt. Von seinen Novellen werden gerühmt „Columbine“, „Araminta May“ und „die Ka-

pelle". Er hat seine Romane und Erzählungen unter dem Titel Törnrosens Bok (Dornröschens Buch) in einer Reihe von Octavbänden vereinigt. An Almqvist läßt sich die schwedische Novellistik bequem anreihen. Ihre Begründer sind Cederborgh durch seine drolligen Romane „Ottar Tralling", „Uno von Trasenberg" und „Jean Jacques Pancraca", und der Phosphorist Palmblad durch seine Novellen „das Schloß Sternburg", „der Holm im Dallsee", „Aurora Königsmark" und „Amala". Dann folgte Livijn, ebenfalls Phosphorist, mit seiner beißend witzigen „Spader Dame". Der historische Roman nach dem Vorbilde Walter Scott's und Cooper's wurde durch Gumälius („Bauer Thord"), Mellin („die Blume auf dem Kinnekulle", „Sivard Kruse's Hochzeit" und eine Unzahl anderer), Graf Peter Sparre („der Freisegler", „Adolf Findling"), den pseudonymen O. K. („der Freibeuter", „der letzte Abend auf der Ostburg", O. Ridderstad („der Fürst", „der Trabant" u. a. m.), K. v. Zeipel („Karl IX., Rabenius und der Hexenprozeß") und Kullberg („Gustav III. und sein Hof") in die schwedische Literatur gebracht. Crusenstolpe's lose an einandergereihten historischen Gemälde („der Mohr", „Karl Johann und die Schweden") können als Memoirenromane bezeichnet werden. Unter den Tendenznovellisten, Genrebildnern und Skizzisten stehen der naturgetreue Engström mit seinen Bauerngeschichten („Björn Wolfzahn", „des Ansiedlers Hochzeit"), Wetterbergh (Onkel Adam) mit seinen Genrebildern aus dem Mittelstande, Snellman und Graf Adlersparre. Aber diese Alle läßt an Ruf weit hinter sich Fräulein Fredrika Bremer (geb. 1802), deren Teckningar ur Hvardagslisvet (Skizzen aus dem Alltagsleben) die Reise um die Welt gemacht haben. Daß diese wohlmeinenden, frömmelnden Theetischromane mit besonderer Gier in Deutschland verschlungen wurden, gereicht der deutschen Lesewelt keineswegs zur Ehre. Es geht noch an, wenn die Bremer sich begnügt, die petites misères des Lebens zu schildern, denn in dieser Sphäre weiß sie sich nicht ohne Natürlichkeit und einige Liebenswürdigkeit zu bewegen, wo sie sich aber in höhere Regionen, an soziale Probleme wagt, wo sie, wie in ihrer „Nina", mit der Sand wetteifern will, da tritt die altjungferhafte Unfruchtbarkeit widerwärtig hervor. Das aber mag ich ihr nicht bestreiten, daß ihre Romane den Titel nicht Lügen strafen; es sind in des Wortes wörtlichster Bedeutung „Alltagsgeschichten". Noch weit bändereicher als die Bremer ist Frau Emilie Flygare-Carlén, aber sie ist in ihren Romanen zugleich auch reicher an Einbildungskraft und Erfindungsgabe und „versteht es so gut, Geschichten in einander zu flechten". Sie hat eine Reihe von Jahren hindurch, seit sie zuerst mit ihrem „Waldemar Klein" auftrat, Jahr für Jahr mindestens fünf bis sechs Romanbände geliefert. Das dritte Blatt an dem schwedischen Novellistinnenkleeblatt bildet die Freiin von Knorring. Auch sie wurde in Deutschland mit der größten Zuvorkommenheit aufgenommen, denn was von auswärts kommt, schmeckt den Deutschen bekanntlich immer gut, und wären es Knorring'sche Patschuliromane. Aus der Zahl der jüngsten Generation der schwedischen Poeten, Novellisten und „Schilderer" sind noch anzuführen E. W. Ruda (1833 jung gestorben), der Finne J. L. Runeberg, dessen Epen und Idyllien (wie z. B. „Hanna", deutsch von der Smissen) in Manier und Form an unsern Kosegarten und Voß erinnern, und der Finne F. Cygnäus, unter dessen Dichtungen (skaldestyken) das Drama Hertig Johans ungdomsdrömmar vorragt; ferner A. Lindeblad, W. v. Braun, Sätherberg, Strandberg, Malmström, Nybom, Gosselman, Unge und O. P. Sturzenbecher (Orvar Odd).

Die schwedische Geschichtschreibung, welche mit den nach Saxo's Vorbild lateinisch abgefaßten Chroniken des E. Olosson (1480) und des J. Magnus

(1540) begann, erhob sich der dänischen gleich, nachdem der Dichter Dalin die historische Prosa gebildet und A. von Botin (st. 1790), S. Lagerbring (st. 1787) und O. Celsius mit geringem Erfolg sich als vaterländische Historiker versucht hatten, auf dem Unterbau der Sprach- und Sagenforschung. Die Veröffentlichung von Quellenschriften (Scriptores rerum suecicarum, Diplomatarium suecanum) förderte die Geschichtswissenschaft. Ihres berühmtesten Repräsentanten, Geijer's, sowie Fryxell's, ist schon im Vorstehenden gedacht worden. Dem Ersteren eifert Strinnholm mit seiner „Schwedischen Reichsgeschichte" nach. Einen schwedischen Plutarch verfaßte Lundblad, dem auch die „Geschichte Karls XII.", welche unter dem Namen seines Bruders erschienen ist, zugeschrieben wird. Kronholm lieferte eine „Geschichte der Wikinger" und nach Volkstraditionen und Volksliedern schrieb Afzelius, das obengenannte Mitglied der gothischen Dichterschule, seine „Vaterlandsgeschichte". Ein treffliches biographisches Werk ist das Biographiskt Lexicon öfver namnkunnige svenska man (Upsala, 1835 fg.). Die politische Journalistik blühte in Schweden zugleich mit der neuen romantischen und nationalen Poesie empor. Als ihr tüchtigster Vertreter wird der freisinnige L. J. Hjerta, Begründer des Aftonbladet, bei seinen Landsleuten in rühmlichem Andenken bleiben.

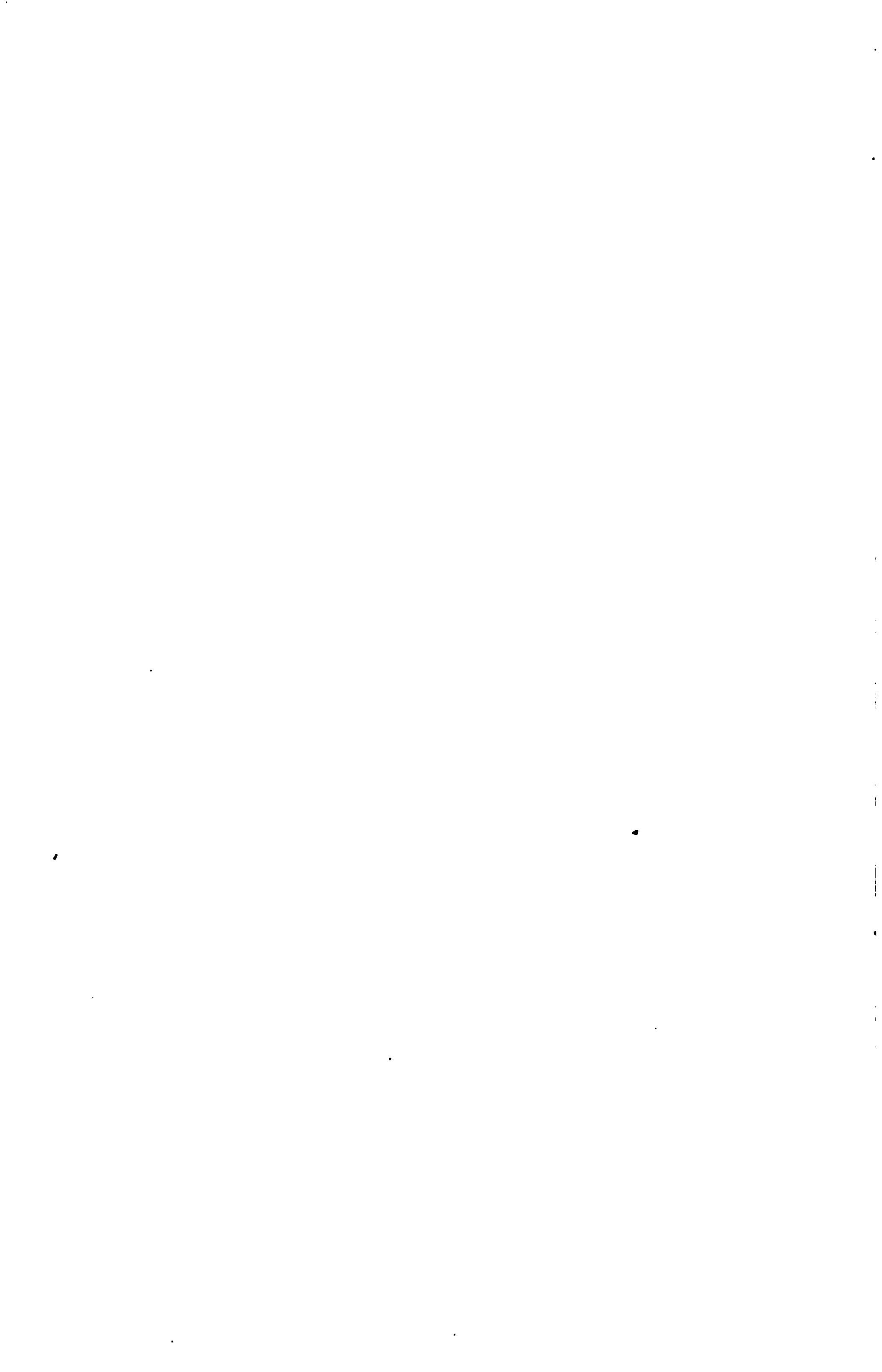
Viertes Buch.

I. Die slavischen Länder:

1) Czechien (Böhmen); 2) Serbien; 3) Polen; 4) Rußland.

II. Ungarn.

III. Neugriechenland.



Erstes Kapitel.

Die slavischen Länder:

1) Czechien; 2) Serbien; 3) Polen; 4) Rußland [1]).

1.

Die slavische Volkspoesie.

Auf einer Länderstrecke von gewaltiger Ausdehnung sind im Osten und Südosten von Europa die Völkerschaften der Slaven gelagert. Vom nördlichen Eismeer bis zum kaspischen und schwarzen, bis zum Kaukasus und Balkan, aus den Steppen Sibiriens hervor bis zur Oder, einen Vorposten (Czechien oder Böhmen) bis in's Herz Deutschlands vorschiebend, von der Ostsee bis zum adriati-

---

1) Es gibt bekänntlich außer diesen vier slavischen Stämmen noch folgende größere oder kleinere: die Mähren, Kassuben, donischen und sibirischen Kosaken, Russinen oder Ruthenen, Sorben, Wenden, Slavonen, Slovenzen, Slovaken, Kroaten, Dalmaten, Bosniaken, Montinegriner, Bulgaren. Bei allen findet man mehr oder weniger entwickelte Keime der Volkspoesie; eine Literatur aber haben nur die vier in der Ueberschrift genannten Stämme. Ueber die Abkunft, die Sprachen, die Geschichte und Literatur der Slaven vgl. Dobrowski: Institutiones linguae slav. 1822. Schafarik: Ueber die Abkunft der Slaven, 1828. Schafarik: Slavische Alterthümer (deutsch herausg. v. Wuttke), 1842. Schafarik: Geschichte der slavischen Sprache und Literatur, 1826. Schafarik: Hist. krit. Beleuchtung der serbischen Mundart, 1833. Talvj: Hist. view of the slavic languages (deutsch von Olberg) 1834. Talvj: Handbuch einer Geschichte der Slavischen Sprachen und Literatur, 1852. Mickiewicz: Vorlesungen über slavische Literatur und Zustände (deutsch v. Siegfried), 4 Bde. 1843—45; die zwei ersten Bände im Ganzen vortrefflich, die zwei letzten entweder gar nicht oder nur mit großer Vorsicht zu gebrauchen. Dobrowski: Gesch. der böhmischen Sprache und ält. Literatur, 2. Aufl. 1818. Jungmann: Gesch. d. böhmischen Literatur, 1825. Graf Thun: Ueber den gegenwärtigen Zustand der böhmischen Literatur und ihre Bedeutung, 1842. Wocel: Böhmische Alterthumskunde, 1845. Schafarik und Palacky: Die ältesten Denkmäler der böhmischen Sprache, 1840. Subbotic: Einige Grundzüge aus der Gesch. d. serbischen Literatur, 1850. Bentkowski: Historya litterarya polskiéy, 1814. Münnich: Geschichte der polnischen Literatur 1823. Storch und Adelung: System. Uebersicht d. Lit. in Rußland, 1801—1805. Gretsch: Handbuch d. russ. Literatur, 1821. Von der Borg: Poet. Erzeugnisse der Russen, 1820—23. Otto: Lehrbuch der russischen Literatur, 1837. König: Literarische Bilder aus Rußland (von dem Russen Melgunoff entworfen, von König ausgeführt) 1837. Wolfsohn (Maien): Die schönwissenschaftl. Lit. der Russen, Anthologie aus den Werken der russ. Poeten und Prosaiker mit hist.-krit. Ueber-

schen Meere breiten sich, bald in compacten Massen, bald zwischen Völkern anderer Rasse zerstreut, die slavischen Stämme aus, siebzig und mehr Millionen an der Zahl. Faßt man diese Zahl in's Auge und bedenkt man, daß Rußland, welches von seinen früheren Unterdrückern, den Mongolen, einen unbändigen Eroberungsgeist geerbt hat, von allen Slaven, sei es freiwillig, sei es zwangsweise, als Stammhaupt betrachtet wird, so läßt es sich begreifen, daß bei dem Worte „Panslavismus," welches die stolzen Hoffnungen der Slaven offenbart, den Freund der Freiheit und Kultur ein Schauder anwandelt. Wäre die Idee der Einheit der slavischen Völker in ihrer Verwirklichung bereits so weit vorgerückt, wie fanatische Panslavisten glauben machen wollen, so müßte der Westen Europa's zittern vor der rohen slavischen Naturkraft und der emphatische Ausruf des Czechen Kollar: „Alle Nationen Europa's haben schon ihr Wort gesprochen; jetzt ist es an uns Slaven, zu reden!" könnte leicht mehr werden als eine poetische Tirade, könnte bald statt einer russisch-diplomatischen Geltung, die wir ihm nicht absprechen wollen, eine russisch-autokratische erhalten. Allein der Panslavismus ist bis jetzt unendlich weit mehr eine fixe Idee slavischer Poeten und Gelehrten als eine Thatsache. Er erhält sogar in den Augen des kaltblütigen Urtheilers etwas Chimärisches, wenn man erstlich die religiöse Zerspaltenheit der Slaven und zweitens die Todfeindschaft berücksichtigt, welche seit dem Beginn der slavischen Geschichte zwischen den zwei bedeutendsten slavischen Stämmen geherrscht hat und im Grunde noch immer herrscht.

Auch das Band der Sprache ist unter den Slaven keineswegs ein gemeinsames, wie panslavistische Schwärmer uns zu versichern belieben. Die slavischen Idiome sind unter sich so verschieden wie die romanischen und germanischen und die Angehörigen der einzelnen Stämme verstehen sich, falls sie keine Sprachgelehrte sind, unter einander ebenso wenig als der Italiener den Portugiesen oder der Deutsche den Schweden versteht. Es ist die slavische Sprache bekanntlich eine Tochter der großen Sprachenfamilie Sanskrit und zwar eine reichausgestattete. Sie ist sehr biegsam und wohllautend, obgleich diese letztere Eigenschaft dem Westeuropäer beim Anblick der scheinbar unaussprechlichen slavischen Consonantenhäufung unglaublich vorkommen mag. Die ursprüngliche indisch-slavische Buch-

---

sicht und biographischen Notizen, Bd. 1. 1843. Jordan: Gesch. d. russ. Literatur nach russ. Quellen, 1846. Herzen: Rußlands soziale (und literarische) Zustände, 1854. Vgl. ferner das in englischen, französischen und deutschen Zeitschriften (Ausland, Blätter f. lit. Unterhaltung, Blätter z. Kunde d. Lit. d. Auslands, u. a.) über slavische Literatur Mitgetheilte. — In der Sammlung und Bekanntmachung der Schätze slavischer Volkspoesie wetteiferten Slaven und Deutsche. Originalsammlungen sind: Hanka: Königinhofer Handschrift, 1829. Czelakowsky: Slavische Volkslieder, 3 Bde. 1822—27. Wuk Stephanowicz Karadzicz: Sammlung serbischer Lieder (Narodne srpske pjesme), 4 Bde. 1823 fg. Milutinowicz: Volkslieder der Montiuegriner und herzegowiner Serben, 1837. Waclaw: Galizische Volkslieder, 1833. Wojcieki: Polnische Volkslieder, 2 Bde. 1836. Czeczot: Litthauische Lieder, 1838. Tschulkow: Russische Liedersammlung, 4 Bde. 1788. Maximowicz: Kleinrussische Volkslieder. Sacharow: Russische Volkslieder, 1838. Verdeutschungen: Swoboda: Die Königinhofer Handschrift, Sammlung altböhmischer lyrisch-epischer Gesänge, 1829. Wenzig: Slavische Volkslieder, 1830. Wenzig: Blumenlese aus der böhmischen Kunst- und Naturpoesie, 1855. Wenzig: Blicke über das böhmische Volk, 1855. Wenzig: Kränze aus dem böhmischen Dichtergarten, 1856. Talvj: Volkslieder der Serben, 2 Bde. 2. Ausg. 1835. Gerhard: Wila, serbische Volkslieder, 2 Bde. 1828. Kapper: Gesänge der Serben, 2 Thle. 1852. Volkslieder der Polen, 1832. Waldbrühl: Slavische Balalaika, 1843. Goetze: Stimmen des russischen Volkes in Liedern, 1828. Bodenstedt: Die poetische Ukraine, kleinrussische Volkslieder, 1845. Rhesa: Dainos oder litthauische Volkslieder (Originale und Uebersetzung), 2. A. 1845. Haupt und Schmaler: Volkslieder der Wenden in der Ober- und Niederlausitz (Orig. u. Uebers.), 2 Bde. 1841. Grün: Volkslieder aus Krain, 1850. Lieder der Letten und Esthen in Daumer's „Hafis". S. 229—286. Ida v. Düringsfeld: Böhmische Rosen (czechische Volkslieder), 1851. Freie Bearbeitungen von großentheils außerordentlich schönen slavischen Volksliedern durch S. Kapper in seinen „Slavischen Melodieen", 1844.

stabenschrift, wenn je eine solche existirte, ist verloren gegangen. Der am frühesten entwickelte slavische Dialekt, die altslavische Kirchensprache, in welcher die ältesten slavischen Bibelübersetzungen und Liturgieen abgefaßt sind, bediente sich des von dem slavischen Apostel Cyrillus eingeführten sogenannten cyrillischen Alphabets, das nach der Meinung Einiger nur eine Modification der von Hieronymus für die Slaven erfundenen Buchstabenschrift ist. Die westlichen und südwestlichen Slaven gebrauchen indessen jetzt die lateinischen Lettern, während die Russen das ihnen von Byzanz zugekommene griechische Alphabet beibehalten, jedoch eigenthümlich gemodelt und gerundet haben. Der Sprachforscher Dobrowski, dem die meisten neueren folgen, theilt die slavische Sprache in zwei große Stämme: in den südöstlichen, von welchem die Mundarten der Russen, Bulgaren, Serben, Dalmaten, Kroaten und der Slovenen in Steiermark, Kärnthen und Krain; und in den nordwestlichen, von welchem die Mundarten der Polen, Böhmen, Slovaken und Sorben-Wenden als Aeste ausgehen.

Die Gabe und Liebe des Gesangs ist den Slaven angeboren und alle slavischen Völkerschaften besitzen eine Volkspoesie, nur daß die Gunst oder Ungunst der Verhältnisse die Entwicklung der Volksdichtung bei den einzelnen Stämmen mehr gefördert oder gehindert hat. Selbstständig und eigenthümlich, wie sie ist, stellt sich uns die slavische Volkspoesie durchgehends als ein Ausfluß des Grundzugs slavischen Nationalcharakters dar und ich glaube das Rechte zu treffen, wenn ich diesen Grundzug mit dem Worte Duldmuth bezeichne. Es klingt ein ergreifend melancholischer Grundton durch die slavische Volksdichtung und sie verhält sich daher zur skandinavischen, wie sich in der Musik die Dur-Tonarten zu den Moll-Tonarten verhalten. Mit Vorliebe äußert sich die slavische Volkspoesie episch-schildernd und ist da wahrhaft homerisch einfach, anschaulich und plastisch; tritt sie lyrisch auf, so geschieht es mit herzgewinnender Innigkeit. Man hat mit Bewunderung die Abwesenheit aller Gemeinheit in dieser volksmäßigen Dichtung wahrgenommen und ihre primitive Naivetät verbürgt der fast durchgängige Mangel an Witz und Satire.

Für das älteste Denkmal slavischer Volkspoesie und, mit Ausnahme der liturgischen Bücher, auch für das älteste Schriftdenkmal der Slaven gilt das Bruchstück eines czechischen Gedichts, das unter dem Namen „Libussa's Gericht“ (deutsch v. Hanka) bekannt ist. Es stammt nach Einigen aus dem 9., wahrscheinlicher jedoch aus dem 11. Jahrhundert und schildert eine mythische Begebenheit aus der Zeit, wo die Czechen sich in Böhmen niederließen, in einer Form, die schon auf frühere Pflege der Dichtung bei dem czechischen Stamme schließen läßt. Eine weit größere Bedeutung kommt indessen den altczechischen Gedichten der sogenannten „Königinhofer Handschrift“ zu, welche 1817 von Hanka in der Stadt Königinhof entdeckt und deren Inhalt durch Swoboda auch den Deutschen zugänglich gemacht wurde. Die Handschrift als solche deutet als auf die Zeit ihrer Entstehung auf das 13. Jahrhundert, ihr Inhalt aber theilweise auf ein höheres Alter hin. Die gewichtigste Gabe, welche sie mittheilt, ist die epische Rhapsodie „Saboj-Slavoj-Ludiek“, die mit dem kraftvollsten Ausdruck einen der alten Kämpfe des Slaventhums mit dem Germanenthum schildert (den Kampf des Czechen gegen Ludwig den Deutschen?). Eine zweite höchst merkwürdige, wiewohl jüngere (13. Jahrh.) epische Dichtung der Königinhofer Handschrift ist die Erzählung des Einfalls der Tartaren unter Kublai-Chan und ihres Sieges über die christlichen Heere in einer großen Schlacht (bei Liegnitz?) [1]).

---

[1]) Das angebliche Alter und die Echtheit dieser czechischen Dichtungen haben freilich neuerlich sehr gewichtige Bedenken erregt. Vgl. Büdinger in Sybel's Histor. Zeitschr. I., Kapper: Die Handschriften von Königinhof und Grünberg, 1859, und Feifalik: Studien z. Gesch. d. altböhm. Literatur, 1860.

Am reichsten und schönsten enfaltete sich die slavische Volkspoesie bei den Südwestslaven, namentlich in Serbien. Der Serbe Wuk Stephanowicz Karadzicz (geb. 1787) hat ihre Schätze gesammelt. Der Kreis der serbischen Dichtung schließt in sich epische Rhapsodieen von größerem Umfang, kleinere romanzenhafte erzählende Gedichte und endlich eine reiche Liederpoesie. Die epischen Stücke werden vornehmlich durch das Gedächtniß wandernder Rhapsoden, welche, wie Mickiewicz sagt, „zur Vollendung der Aehnlichkeit mit Homer arm und blind sind“, von Generation zu Generation überliefert, während die höchst anmuthigen Lieder und Liedchen, welche den Vorkommnissen und Geschäften des häuslichen und dörflichen Lebens, den Spielen der Jugend und, wie natürlich, der Liebe ihre Entstehung verdanken, von alten blinden Frauen in Umlauf gesetzt und im Andenken erhalten werden, weßwegen, wie wohl auch um ihres Inhalts willen, diese Liederdichtung die „weibliche“ genannt wird. Gewöhnlich begleitet man den Vortrag der Lieder dieser und jener Gattung mit einem einfachen Saiteninstrument, der Gusle. Die Form ist ein Muster von Simplicität (trochäischer Rhythmus ohne Reim), ermüdet aber bei aller Einförmigkeit nie, so frisch und klar rollt sie dahin. Was ich über den Charakter der slavischen Volkspoesie im Allgemeinen gesagt, gilt auch von der serbischen im Besonderen. Aber sie hat Etwas voraus, ihre umfassende nationale Epik. Während nämlich die serbischen Romanzen hauptsächlich die Schilderung von Räuberthaten und von dem Treiben gespenstiger Wesen lieben, der Upioren (Vampyre) und der Wila (eine Art Sylphide oder Nymphe), und vermöge letztern Umstands altslavisch-heidnische Vorstellungen fortpflanzen, entrollen die größeren heroischen Gedichte eine Gemäldereihe, welche die ganze Vergangenheit des serbischen Volkes bis zur Gegenwart herab in echt-epischen Zügen darstellt. Lieblingsgegenstand dieser Epik ist der Czar Lasar, der durch die gräßliche Schlacht auf dem Amselfelde (Kossowo, 1374) gegen die Türken unter Amurat I. Krone und Leben verlor. An diesem Tage ging die Selbstständigkeit des Serbenreiches unter. Die Schilderung der Kossowoer-Schlacht, welche das serbische Heldenlied gibt, darf sich kühn neben die Epik aller Nationen stellen und ich wüßte selbst im Homer keine schönere Szene als die ist, wo das junge Amselfelder Mädchen mit Brot und Wein und Wasser auf das Schlachtfeld kommt, um drei ihr befreundete Helden in der Hitze des Kampfes zu erquicken, und alle Drei todt in ihrem Blute schwimmend findet [1]). Der epische Gesang schreitet in Serbien mit der Geschichte durch

[1]) In der Früh' das Amselfelder Mädchen,
In der Frühe geht hinaus sie, Sonntags,
Sonntags Morgens vor der lichten Sonne.
Aufgestreift sind ihre weißen Aermel,
Aufgestreift bis zu den Ellenbogen;
Auf den Schultern trägt sie weiße Brote
Und zwei goldne Becher in den Händen.
Einen Becher füllet frisches Wasser;
Aber rothen Wein enthält der andre:
Also geht sie nach dem Amselfelde.
Auf der Wahlstatt wandelt jetzt die Jungfrau,
Auf der Wahlstatt des erlauchten Fürsten,
Kehrt die Helden um, im Blute schwimmend;
Aber wo sie Einen lebend findet
Wascht sie ihn mit ihrem frischen Wasser,
Träufelt in den Mund den rothen Wein ihm,
Speiset ihn mit ihrem weißen Brote.
Also wandelnd, führte sie der Zufall
Zu Paul Orlowicz, dem Heldenjüngling,
Zu des Fürsten jungem Fahnenträger,
Und sie fand den Armen noch am Leben:

die Jahrhunderte herab. Er feiert jeden Helden, jede wichtige Begebenheit; er singt vom riesenstarken Marko, von des Zernowicz Iwan Brautwerbung um die Tochter des Dogen von Venedig, vom Skanderbeg, von der Schlacht in den Pipern, und die Thaten des serbischen Volks und seiner Führer in dem berühmten Aufstand gegen die Türken im J. 1804 fanden in dem blinden Filip Sliepaz einen Rhapsoden, der sie ganz im alten Nationalstyl erzählte. Als jüngster

---

Abgehauen war die rechte Hand ihm
Und der linke Fuß bis an die Kniee,
Ganz zerbrochen hing die eine Rippe
Und man sah die weiße Lunge liegen.
Und sie zog ihn aus den Strömen Blutes,
Wusch ihn ab mit ihrem frischen Wasser,
Träufelt in den Mund den rothen Wein ihm,
Speiset ihn mit ihrem weißen Brote.
Als von Neuem sich sein Herz nun regte,
Also sprach Paul Orlowicz, der Jüngling:
„Liebe Schwester, Amselfelder Mädchen!
Welches große Leid hat dich befallen,
Daß du hier im Heldenblute wühlest?
Wen doch sucht die Jungfrau auf der Wahlstatt?
Einen Bruder, einen Sohn des Bruders?
Oder suchst den Greis du, den Erzeuger?“
Sprach das Mädchen drauf vom Amselfelde:
„Lieber Bruder! unbekannter Krieger!
Keinen such' ich von den Anverwandten,
Nicht den Bruder, noch den Sohn des Bruders,
Noch such' ich den Greis hier, den Erzeuger.
Weißt du wohl, du unbekannter Krieger!
Wie der Fürst Lasar dem Kriegesheere
Jüngst drei Wochen durch, von dreißig Mönchen,
In der prächtigen Kirche Samodrescha,
Noch die Sacramente reichen lassen?
All' das Heer der Serben ging zum Nachtmahl,
Ganz zuletzt drei krieg'rische Wojewoden,
Milosch, der Wojewode, war der eine,
Und der zweite war Kossanczicz Iwan,
Doch der dritte hieß Milan Topliza.
„Aber ich stand dorten an der Thüre.
Als vorbeiging Milosch, der Wojewode,
Herrlich war der Held in diesem Leben!
Auf dem Pflaster schleppte nach sein Säbel,
Federn schmückten seine seidne Mütze!
Einen rund gefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein seiden Tüchlein.
Sich umschauend, fiel auf mich sein Auge:
Da den rundgefleckten Mantel löst' er,
Nahm ihn ab und, mir ihn reichend, sprach er:
„„Mädchen, nimm den rundgefleckten Mantel,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei dem Mantel meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürsten,
Bete du zu Gott, du liebe Seele!
Daß ich unverletzt zurück dir kehre
Und auch dir die Gunst des Glückes werde:
Dann will ich dich meinem Milan geben,
Meinem Milan, meinem lieben Freunde,
Dem ich Brüderschaft einst zugeschworen,
Bei dem höchsten Gott und St. Johannes,
Pathe bin ich dann dir bei der Trauung.““
„Und es folgte ihm Kossanczicz Iwan,
Herrlich war der Held in diesem Leben!

begabter Volksdichter wird J. Obradowicz Karadzicz, ein Bosniake, bezeichnet. Die neuere Literatur Serbiens beginnt mit Dosithei Obradowicz (geb. 1739), weil dieser zuerst die serbische Volkssprache zur Schriftsprache erhob.

Auf dem Pflaster schleppte nach der Säbel,
Federn schmückten seine seidne Mütze;
Einen rundgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein seiden Tüchlein
Und am Finger ein vergoldet Ringlein.
Sich umschauend, fiel auf mich sein Auge,
Von dem Finger zog er ab das Reiflein,
Zog es ab und mir es reichend sprach er:
„„Mädchen, nimm den Fingerreif vergoldet,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei dem Ringe meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürsten,
Bete du zu Gott, du liebe Seele!
Daß ich unverletzt zurück dir kehre
Und auch dir die Gunst des Glückes werde:
Dann will ich dich meinem Milan geben,
Meinem Milan, meinem lieben Freunde,
Dem ich Brüderschaft einst zugeschworen,
Bei dem höchsten Gott und St. Johannes
Aber ich will dir Brautführer werden.““
„Und es folgte ihm Milan Topliza.
Herrlich war der Held in diesem Leben!
Auf dem Pflaster schleppte nach der Säbel,
Federn schmückten seine seidne Mütze:
Einen rundgefleckten Mantel trug er,
Aber um den Hals ein seiden Tüchlein
Und am Arme eine goldne Spange.
Sich umschauend, fiel auf mich sein Auge.
Von dem Arm nahm er die goldne Spange,
Nahm sie ab und mir sie reichend sprach er:
„„Mädchen, nimm du hin die goldne Spange,
Wolle meiner du dabei gedenken,
Bei der Spange meines Namens denken!
Sieh, ich gehe, Kind, um dort zu fallen,
In das Lager des erlauchten Fürsten.
Bitte du zu Gott, du liebe Seele,
Daß ich unverletzt zurück dir kehre,
Liebchen! Dir des Glückes Gunst auch werde.
Dann erwähl' ich dich zur treuen Gattin.““
„Und sie gingen hin die Wojewoden,
Siehe, diese such' ich auf der Wahlstatt!“
Und der Heldenjüngling spricht entgegnend:
„Liebe Schwester! Amselfelder Mädchen!
Siehst du, Liebe, jene Kämpferlanzen,
Wo am allerhöchsten sie und dichtesten?
Dorten strömte aus das Blut der Helden,
Stieg dem guten Roß bis an den Bügel,
Bis an Bügel und an Steigeriemen
Und dem Helden bis zum seidnen Gürtel.
Dorten sind sie alle Drei gefallen!
Aber du geh' nach dem weißen Hause,
Nicht mit Blut beflecke Saum und Aermel!“ —
Als das Mädchen diese Worte hörte,
Flossen Thränen über ihre Wangen;
Und sie ging nach ihrem weißen Hause,
Jammerte aus ihrem weißen Halse:
„Weh, Unselige! welch Geschick verfolgt dich!
Griffst du, Arme, nach der grünen Föhre,
Schnell vertrocknen würden ihre Blätter.“ (Talvj.)

Ihm folgte D. Dawidowicz und der schon genannte Wuk Stephanowicz, welcher durch seine serbische Grammatik die Sprache regelte und feststellte. Nach ihm erwarb unter seinen Landsleuten am meisten Ruhm Simeon Milutinowicz (geb. 1791), der nicht nur als Literator, sondern auch als Dichter auftrat, indem er im Ton und mit Benützung der Volkspoesie in seiner Serbianka (4 Bdchen. 1826), einer Reihe lyrisch-epischer Gesänge, den ganzen Kreis der serbischen Freiheitskämpfe von 1804—15 umschrieb und außer anderen Gedichten die ebenfalls auf der Basis der volksmäßigen Dichtung ruhende Tragödie „Obylicz" verfaßte, welche Mickiewicz, neben Puschkin's „Dimitri" und Krasinski's „Ungöttlicher Komödie", als das dritte wirklich eigenthümliche Drama der slavischen Literatur bezeichnet. — Auch die Nachbarn der Serben, die illyrischen Slaven haben neuerdings den Versuch gemacht, eine illyrische Literatur zu begründen. L. Gaj gebrauchte in seiner „Illyrischen Nationalzeitung", den illyrischen Dialekt zuerst als Schriftsprache und seither haben sich als Dramatiker Demeter und Saktschinski, als Lyriker Wukatinowicz, als Romandichter Casotti bekannt gemacht.

Die Volkspoesie der Polen ist, entsprechend dem Charakter dieses Volks, im Unterschied von der slavischen im Ganzen, wesentlich lyrisch. Ein altes episches Volkslied besitzt Polen nicht, wohl aber eine religiöse Kriegshymne, die von dem heiligen Wotjiech (Adalbert) herrühren soll und welche die Polen bis in's 16. Jahrhundert anstimmten, wenn sie zur Schlacht gingen. Die polnisch-litthauische Volkslyrik ist vielleicht die zarteste der slavischen Stämme. Nicht übersehen darf werden, daß die Polen zum höheren nationalen Drama, der schwächsten Seite der slavischen Literatur, zu Anfang des 16. Jahrhunderts durch Aufführung von Mysterien einen volksthümlichen Grund legten, der aber von den polnischen Kunstdichtern leider geringgeschätzt oder gar nicht beachtet wurde. Die russische Volkspoesie besitzt in dem von einem unbekannten, halbgelehrten Volksdichter verfaßten Heldenlied vom „Zug Igor's" gegen die Polovzer ein altes und schönes Denkmal. Es stammt aus dem 12. Jahrhundert (?), wurde 1795 entdeckt, 1800 veröffentlicht (deutsch von Sederholm, von Hanka und von Wolfsohn i. s. schönw. Lit. d. Russen) und veranschaulicht lebhaft und klar die Eigenthümlichkeiten der altslavischen Epik, ihre historische Haltung und die Abwesenheit der Mythologie. Aber es veranschaulicht außerdem noch Etwas, den Ausbreitungs- und Eroberungstrieb der Russen, und stempelt sich dadurch zu einem echt-russischen Nationalproduct. Die späteren epischen Volkslieder beschäftigen sich hauptsächlich mit der Zeit des Großfürsten Wladimir von Kiew und Iwans des Schrecklichen oder Grausamen, welchem der Nachruhm gebührt, daß er das größte Scheusal gewesen, welches die Erde je getragen. Mit der Periode Peter's des Großen bricht die russische Volksepik ab. Nicht so die Volkslyrik, die zu großem Reichthum angewachsen. Einen namhaften Beitrag haben ihr die Kosaken geliefert, deren Lieder, wie die der Slovaken in Ungarn, sehr sinnig und gefühlvoll sind. Bemerkenswerth sind auch die russischen Volksmärchen, in welche oft (wie z. B. in dem „Urtheil Schemjäka's", deutsch von Chamisso) ein der slavischen Volkspoesie sonst fremder satirischer Zug hereinspielt.

2.

Czechien (Böhmen).

Ueberblicken wir die neuere Literatur, die Kunstpoesie der slavischen Stämme, in der bei Betrachtung ihrer volksthümlichen Dichtung beobachteten Reihenfolge, so nehmen zunächst wieder die Czechen (Böhmen) unsere Aufmerksamkeit in Anspruch. Es ist jedoch die neuczechische Literatur nur erst im Entstehen begriffen und wir werden daher kurz sein. National gesinnte Gelehrte, wie insbesondere die Sprach- und Alterthumsforscher Dobrowski, J. Jungmann (geb. 1773), W. Hanka, der von uns schon erwähnte P. J. Schafarik (geb. 1795) und der Geschichtschreiber F. Palacky (geb. 1798), der jedoch seine treffliche „Geschichte Böhmens" (1835—45) deutsch schrieb, solche Gelehrte bereiteten in Böhmen eine neue Epoche einheimischer Literatur vor, welche besonders von der Zeit datirt, in welcher die Ueberreste altczechischer Poesie aufgefunden und bekannt gemacht wurden. Ein Dichter von Talent, Johann Kollar (1793—1852) stellte sich an die Spitze der literarischen Bewegung Böhmens, indem er 1824 seine „Slavy Dcera", d. h. die Tochter der Slava oder die Tochter des Ruhms, erscheinen ließ, welche Dichtung 1827 in einer zweiten stark vermehrten Auflage erschien und in 5 Abtheilungen (Saale, Elbe, Donau, Lethe, Acheron) über 600 Sonette enthält (eine Auswahl davon hat Wenzig in s. „Blüthen d. neuböhm. Poesie", 1833, übersetzt). Es ist ein patriotisch-allegorisch-erotisches Gedicht mit stark Petrarkischer Färbung, aber voll sprachlicher Melodie. Die Wahl der Form ist jedoch ein offenbarer Mißgriff, denn das Sonett mit seiner epigrammatischen Abgeschlossenheit eignet sich durchaus nicht zu einem so langathmigen Gedicht. Kollar ist Vertreter des Czechenthums, aber mehr noch Repräsentant des Panslavismus. So lange er als solcher in gewissen Gränzen bleibt, haben wir nicht mit ihm zu rechten; er kann innerhalb dieser Gränzen sogar recht liebenswürdig sein, wie wenn er z. B. in seiner allegorisirenden Weise die Idee des Panslavismus folgendermaßen dichterisch zur Anschauung bringt:

> Die Polin flötet sprechend sanfte Klänge,
> Die Serbin weiß durch Anmuth anzuregen,
> Die Mädchen unserer Slovaken pflegen
> Der treuen Herzlichkeit und holder Sänge.
> Die Russin herrschet gern im Weltgedränge,
> Die Czechin tritt dem Kampfe kühn entgegen;
> Doch Slava wünschte sich der Einheit wegen
> Im Ganzen dieser Blüthengaben Menge.
> Und es befahl dem Amor schnell die Hehre,
> Zur Harmonie die Theile zu verweben,
> Daß all der Schmuck nur eine Slavin kröne.
> Drum einen hier, wie dort die Flüss' im Meere,
> Sich alle slav'schen Reize, wie sie leben,
> Die slav'sche Tugend, Grazie und Schöne.

Wir glauben auch dem Dichter, wenn er in einem andern Sonett ausruft, er heilige drei Trauertage im Jahre mit Beten und Fasten in der Stille, nämlich den Jahrestag der Schlacht auf dem Amselfelde, wo die Serben unterlagen, den Jahrestag der Schlacht am weißen Berge, wo Böhmen fiel, und den Jahrestag der Schlacht bei Maciejowice, wo Kosciuszko vom Pferde stürzend ausrief: Finis Poloniae! Allein wenn Kollar sich von russisch-mongolischer Eroberungswuth besessen zeigt, wenn er im panslavistischen Taumel die Gränzen des Slaventhums bis an die Saale, den Main und den Rhein vorgerückt wissen will, so müssen

wir uns denn doch eine bescheidene Protestation erlauben. Nächst Kollar ist F. L. Czelakowsky (geb. 1799) berühmt und zwar hauptsächlich durch die lyrisch-epischen Dichtungen, welche er 1829 unter dem Titel „Echo russischer Volkslieder" (deutsch v. Wenzig) und 1830 unter dem Titel „Nachhall czechischer Lieder" herausgab. Das sind wahrhaft geniale Reproductionen der Volkspoesie [1]). Neben Czelakowsky traten auf als Balladen- und Romanzendichter Schneider und Tomicek, als Fabulist Zahradnik, als Lyriker Marek, Turinski, Hanka, Kamaryt, Chmelinski, Stulc („Erinnerungsblumen auf den Wegen des Lebens", deutsch v. Wenzig), als Idylliker Langer, als Dramatiker Stzepanek, Machaczek (Verfasser des trefflichen Lustspiels „die Freier"), Klicpera und Wlczkowski, als Lehrdichter Jablonski („Salomo"), als Epiker Huiewkowski („der Mädchenkrieg", komisches Epos), Negedly, Holy und Wocel („die Premisliden", „Schwert und Kelch"). Wocel's lyrisch-episch-dramatische Dichtung „das Labyrinth des Ruhms" ist ein Stück neuczechischer Faustdichtung, in welcher der angebliche Erfinder der Buchdruckerkunst, Jan, die Rolle des Faust und Duchamor die Rolle des Mephisto spielt. Einzelnheiten sind in dem Gedicht zu rühmen, wenn es auch als Ganzes viel zu gedehnt und ohne Tiefe ist [2]). Als Novellist hat Tyl mit Glück sich versucht.

3.

Polen.

Wenn die czechische als die kräftigste der slavischen Sprachen anerkannt ist, so ist die polnische besonders um ihrer melodiereichen Elasticität willen berühmt. Eigenthümlich ist ihr, daß der Accent bei mehrsylbigen Wörtern immer auf der

---

[1]) Man betrachte zur Probe nur das folgende allerliebste, mit der ganzen Naivetät und Anschaulichkeit der Volksdichtung gemalte Bildchen, welches „Geständniß" überschrieben ist.

Sage, sage mir, o schönes Mädchen,
Du, der Ruhm der Mutter, weißes Täubchen,
Sage mir mit treuem Liebessinne,
Wie dir war dort in dem Czarengarten,
Als wir uns zum ersten Male sahen? —
„Ach, mir war, wie früher nie gewesen!
Halb das Aug' auf dir und halb im Grase,
Nicht im grünen, denn es spielte Farben,
Ach, mir war, als ob ein heißer Funke
Durch den Busen in das Herz mir fiele.
Sage, sage mir, o edler Jüngling,
Du der Ruhm des Vaters, heller Falke,
Sage mir mit treuem Liebessinne,
Wie dir war dort in dem Czarengarten,
Als wir uns zum ersten Male sahen? —"
Ach, mir war, wie früher nie gewesen!
Keine Erdbeer' sank vom niedern Strauche,
Sondern Glut in meinen muth'gen Busen.
Dich allein nur küßten meine Augen,
Dich umarmte meine Jünglingsseele.

[2]) Ich habe in meinem „Bildersaal der Weltliteratur", S. 1123—30, Proben aus Wocel's „Labyrinth des Ruhms", wie aus Jablonski's „Salomo", nach Wenzig's handschriftlicher Uebersetzung mitgetheilt.

vorletzten Sylbe liegt, weßwegen auch im Polnischen männliche Reime nicht angewendet werden. Der Wortaccent bedingt auch im Polnischen die Prosodie, allein die polnischen Dichter bis auf Mickiewicz, den Schöpfer der neuen Literatur Polens, trugen der Quantität gar keine Rechnung, sondern zählten nach dem Muster der Franzosen, die überhaupt ihre Vorbilder waren, die Sylben. Erst Mickiewicz hat eine polnische Metrik geschaffen.

Der Grundcharakter der polnischen Literatur ist ein religiös christkatholischer und demokratischer. Ganz im Gegensatz zu Rußland, wo das byzantinische Christenthum geradezu zu einer Vergötterung des Czarenthums geworden ist, wo noch in unsern Tagen ein Poet (Shukowsky) begeistert ausrief: „Vaterland, Altar, Ruhm, Heil, Ehre, Alles enthält das heilige Wort Czar!“ und im ganzen Reiche nur eine einzige freie Persönlichkeit, die des Czars, existirt, ganz im Gegensatz hiezu entwickelte sich in Polen aller katholischen Gläubigkeit ungeachtet ein beispielloses Streben nach Geltendmachung der Individualität. Jeder polnische Edelmann — und der Adel, besonders der niedere machte in Polen das aus, was wir jetzt mit dem politischen Begriff „das Volk“ bezeichnen — achtete sich dem Könige gleich und die in ihrer Schrankenlosigkeit zur Anarchie gewordene Geltung der einzelnen Persönlichkeit wurde sogar als ein wesentlicher Theil des Staatsgrundgesetzes (das berüchtigte liberum Veto) anerkannt. Man sollte daher meinen, bei einem solchen Hange der Polen für persönliche Freiheit und Selbstständigkeit müßten auch schon frühe in ihrer Literatur originale Charaktere hervorgegangen sein, die ganze Literatur müßte sich, wenn nicht national, so doch eigenthümlich entwickelt haben. Dem ist aber nicht so. Denn obgleich, wiederum im Gegensatz zum Czarengötzendienst der Russen, den Polen von jeher alles ihnen Heilige in dem Wort Vaterland (Ojczyzna) sich zusammenfaßte, so beherrschte sie doch stets die unselige Schwäche, gegen inländische Gebrechen Abhülfe durch die Fremden zu erwarten, und dieser Schwäche verdankt es auch die Literatur, daß sie, sich losreißend von volksmäßiger Tradition und Poesie, so lange eine bloß nachahmende, vom Ausland völlig abhängige war, bis Mickiewicz ihr Befreier wurde.

Bedeutungsvoll für den religiösen Charakter der polnischen Dichtung steht an der Spitze der alten Schriftdenkmale der oben erwähnte Mariahymnus (Bogarodzica), dessen jetziger Gestalt man jedoch kein höheres Alter als das 14. oder 15. Jahrhundert zugestehen will. Bis zum 16. Jahrhundert äußerte sich Polen literarisch bloß durch lateinisch geschriebene Chroniken, wie die des Martin G a l l u s und des Wincenty K a d l u b e k, und größere Geschichtswerke, wie die Historia polon. libr. XIII. des Lemberger Bischofs Jan D l u g o s z (1415—80). Den Zeitraum von 1506—1622 nennen die Polen gewöhnlich die goldne Periode ihrer „classischen“ Literatur. Die Volkssprache hatte sich endlich zur Schriftsprache erhoben, ohne jedoch so bald das Latein völlig aus der Literatur verdrängen zu können, wie die berühmte lateinische Lyrik des M. K. S a r b i e w s k i (Sarbievius 1595—1640) und des S. S z y m o n o w i c z (Simonides, st. 1629) beweist. Auf diesem neugewonnenen Boden trat die polnische Kunstdichtung mit einer stylistischen und formalen Fertigkeit auf, welche leicht erkennen läßt, wie lange sie schon die fremden Muster, die sie nachahmte, im Stillen studirt haben mußte. Zwar treffen wir zu Ausgang des 15. Jahrhunderts auf einen nationalen Autor, auf den sogenannten Polen J a n t z a r (Janitschar), dessen wirklicher Name verloren gegangen und der, durch allerhand Schicksale unter die Türken geworfen, die Schlachten Mohammed's II. mitgefochten, den Fall Konstantinopels gesehen, seine Erlebnisse später in der Muttersprache höchst naiv und volksmäßig niedergeschrieben und so die Gattung der lebensvollen historischen Denkwürdigkeiten, an denen die polnische Literatur reich ist, in seinem Lande begründet hat. Allein

dem ungelehrten Kriegsmanne war weiter kein Einfluß auf die Entwicklung der Literatur gestattet und Solche, welche, wie Mikolaj Rej (1515—68), diesen Einfluß übten, waren schon völlig von der Ausländerei befangen und bürgerten die Nachahmung der Franzosen und Italiener in Polen ein. Rej als Dichter ist ganz mittelmäßig und seine religiösen Lieder können sich mit denen, welche in den alten Kirchenliederbüchern (Kantiken) aufbewahrt sind, nicht messen, als Prosaist aber hat er sich den Namen des polnischen Montaigne erworben durch sein didaktisch-historisches Memoirenwerk „die Bücher des Lebens eines ehrlichen Mannes". Ein jüngerer Zeitgenosse Rej's, Jan Kochanowski (1530—84), ist als der glänzendste Repräsentant dieser Literaturperiode anerkannt und in der That sind seine Verdienste um die Ausbildung und Regelung der polnischen Sprache sehr groß. Er hat sich als Dichter nach dem Franzosen Ronsard, mehr aber noch nach Virgil und Ovid gebildet. Sein Hauptwerk ist eine Uebersetzung der Psalmen, welche den erhabenen Styl des Originals erreicht, und unter seinen lyrischen Gedichten zeichnen sich die Treny (Thränenlieder über den Tod seines Töchterleins Ursula) durch Wahrheit des Gefühls vortheilhaft aus. Als Satiriker hat er seinen Landsleuten ernste Wahrheiten gesagt. Sein dramatischer Versuch „die Abfertigung der griechischen Gesandten" ist ein trockener Dialog über ein Thema der hellenischen Sagengeschichte. Vielleicht wäre er der Mann gewesen, ein polnisches Drama zu schaffen, wenn er auf die Keime desselben, die in den biblischen Volksschauspielen lagen, geachtet hätte; allein der Sinn für das Volksthümliche ging ihm ab und dann waren auch die gebildeten Kreise des Landes schon so von dem „classischen" Geschmack durchdrungen, daß ein nationales Theater fast eine Unmöglichkeit war. Statt uns mit der Aufzählung der Nachahmer und Nebenbuhler Kochanowski's aufzuhalten, wollen wir lieber die Aufmerksamkeit auf einen trefflichen Memoirenschreiber des 17. Jahrhunderts lenken. Es ist dies Pasek (Denkschriften a. d. Zeiten Johann Kasimir's, Michael Korybut's und Johann's III., herausg. 1836), welcher, nachdem er sich lange in den damaligen Kriegen der Polen mit den Preußen, Schweden und Russen umhergetummelt, diese Kämpfe und überhaupt das polnische Staats- und Privatleben jener Periode mit größter Anschaulichkeit und in einem mustergültigen Styl beschrieben hat [1]).

[1]) Man lese z. B. folgende Schilderung, die Pasek von einer polnischen Königswahl entwirft und die einen tiefen Blick in das öffentliche Leben der polnischen Republik thun läßt.

.... Nachher folgte die Wahl des Königs, es ergingen vom Erzbischof an die Wojwodschaften Berichte mit einer Aufmunterung der Reichsstände zur schleunigen Wahl und dem Wunsche, es möchte dieser Akt durch die Deputirten abgemacht werden. Aber auch kein Wort ließen sich die Wojwodschaften darüber sagen, alle sollten zu Pferde wie zum Kriege erscheinen; denn man wußte wohl, weß Geistes Kind der Erzbischof war; man wußte, daß er bis an seinen Tod von den französischen Ränken nicht ablassen würde. Bekannt war es auch, daß viele neue Bewerber sich zu dieser Braut aufmachten, wie z. B. der Fürst Condé, der Neuenburgische, der Lothringische Fürst. Wie aus dem Aermel geschüttelt, kamen die Wojwodschaften an, große Heere, herrschaftliche Fahnen, Fußvolk, kurz eine Menge hübschen Volkes. Radziwill Boguslaw hatte allein an achttausend Mann mit sich. Da befiel den Erzbischof ein Bedenken und er ließ die Ohren hängen, doch hörte er nicht auf, nach alter Weise zu agiren und Hoffnung zu haben. Wie denn nun die Berathung begann, meinten Verschiedene verschieden, der wird König, jener wird es, an den aber denkt keiner, den Gott selbst erkoren. Da gibt man, hier wird geschenkt, da füllt man voll, setzt vor und verspricht; jener gibt Niemanden Etwas, verheißt Nichts und bittet um Nichts, trägt aber dennoch den Preis davon. Nach einigen Sitzungen und nach Empfang der fremden Gesandten und Anhörung der glänzenden Versprechungen ihrer Herren für die Republik gefiel uns am mehrsten der Lothringer, weil dieser ein kriegerischer, junger Mann war, dessen Gesandter am Ende seiner Rede die Worte sprach: „Wieviel ihr auch Feinde haben möget, er will es mit allen aufnehmen." Den andern Tag versammelte man sich unter dem Wahlzelte, Heere besetzten das Feld und es sprachen Verschiedene ihre Meinungen aus, Einer lobte diesen, der Andere jenen. Da rief ein Edelmann aus der Lentschyzer Wojwodschaft, die dicht am Kreise zu Rosse hielt: „Schweigt nur still, ihr Condéisten, oder es sollen euch die Kugeln um die Köpfe sausen." Ein Senator erwiderte

Die Invasion der Jesuiten, welche durch den Cardinal Hosiusz veranlaßt wurde (1566), lähmte die Fortbildung der polnischen Literatur. Mit den Jesuiten kam das Latein als Büchersprache in Polen wieder obenauf und hielt sich

---

ihm etwas herbe. Fing man da nicht stracks an zu feuern! Und die Senatoren husch von den Sitzen auf die Beine, sich bald hinter die Wachen, bald hinter die Sessel versteckend, Tumult, Gewalt! Andere Fahnen warfen sich sogleich auf's Fußvolk, es tretend und auseinanderstoßend, bis es auseinander gesprengt war. Da umringte man den Kreis und fing an zu predigen: „Ha, Verräther! niedersäbeln wollen wir euch, nicht von der Stelle mehr lassen, umsonst sollt ihr die Republik nicht trüben; wir erwählen andere Senatoren; aus unserer Mitte wählen wir uns den König, wie ihn uns Gott in die Herzen gibt.“ Den andern Tag war keine Sitzung, denn die Herren schmierten sich nach der Erschütterung die Glieder ein und tranken Arzneien. Den 16. Juli sandte man zum Erzbischof mit der Meldung: „Die Heere rücken schon gegen das Wahlzelt vor; folglich wer ein tugendhafter Mann und Senator ist und wer Lust hat, der möge mit uns herauskommen; einen Herrn wollen wir uns wählen. Wer nicht hinauskommt, den halten wir für einen Verräther am Vaterland, und was darauf folgt, kann Jeder selbst errathen.“ Es versammelten sich daher die Senatoren schon nicht mehr in dem Zelte, sondern kamen zu uns. Unser Krakauer Kastellan, Warschyzki, sagte: „Beim heiligen Namen (denn dieses war sein Sprüchwort), ich lobe mir solch ein Verfahren; darin soll man die polnische Hochherzigkeit ersehen, daß den König der ganze Adel, nicht aber eine gewisse Anzahl Personen erwählt; ich zürne euch nicht, wenn gleich mir die Kugeln um den Kopf herumflogen, im Gegentheil, wenn ich noch so lange lebe, so werde ich darauf bestehen, daß man die Reichstage zu Pferde abhalte, denn anders beschirmen unsere Abgesandten uns nicht die alten Freiheiten, die unsere Ahnen sehr theuer erkauft.“

Als nun die Senatoren sich im Kreise niedergelassen, saßen sie wie von einer Krankheit aufgestanden, keiner zum andern ein Wort sprechend. Da brach einer aus dem Haufen los: „Ihr Herren! wir sind nicht hiehergekommen zum Müssiggehen, denn schweigend und einander ansehend werden wir Nichts verrichten; und weil die Eminenz aus Prazmovo ihrer Amtspflicht nicht nachkommt, so bitten wir den Herrn Kastellan von Krakau, als den ersten Senator des Reichs, uns vorzusitzen; wir wählen ja keinen Papst, können uns daher auch ohne Geistlichkeit behelfen.“ Da erst raffte sich der Erzbischof auf; Andere erhoben die Stimmen für und dagegen; auch wir holten uns Gründe hervor, Einer führt dieses an, der Andere jenes. Während dessen ruft schon Großpolen: Vivat Rex! Einige von uns sprangen zu und fragten, wem der Ruf gelte. Sie gaben zur Antwort: dem Lothringer. In der Lentschyzer und Brzesckujawischer Wojwodschaft vernahm man aber Folgendes: „Wir brauchen keinen reichen Herrn, denn er wird reich werden als König von Polen; wir brauchen keinen Monarchen, der mit ausländischen verwandt ist, denn dieses bringt unserer Freiheit Gefahr, sondern wir brauchen einen tüchtigen, einen tapferen Mann; hätten wir Czarniezki, der sollte schon auf dem Throne sitzen; da ihn uns aber Gott genommen, so wählen wir seinen Schüler, erwählen wir Polanowski.“ Aus Neugier sprang ich zu den Sandomirern, und siehe da, was sie dort verhandeln; sie wollen einen Piasten haben und sagen: „Wir brauchen nicht weit unsern König zu suchen, hier haben wir ihn unter uns; gedenken wir doch der Tugenden und der Verdienste um's Vaterland und der Biederkeit des Fürsten Jeremias Wisniowiecki seligen Andenkens; billig wäre, dieses seiner Nachkommenschaft zu vergelten. Da ist nun Sr. Durchlaucht der Fürst Michael, warum sollen wir ihn nicht wählen, stammt er denn nicht von alter, großfürstlicher Familie und verdient er nicht die Krone?“ Und er saß da unter der Schaar, bescheiden, gebückt wie ein Heiliger und sprach kein Wort. Ich eile zu den Meinigen und sage: „Meine Herren! es gilt einem Piasten schon in vielen Wojwodschaften.“ Fragt der Kastellan von Krakau: „Und welchem?“ Ich sage: „Dort dem Polanowski und hier dem Wisniowiecki.“ Auf einmal donnert Sandomir los: „Vivat Piast!“ Dembizki, der Unterkämmerer, schwingt seine Mütze gen Himmel und schreit aus ganzer Kehle: Vivat Piast! Vivat König Michael! und nun riefen auch unsere Krakauer: Vivat Piast! Einige von uns reiten in die übrigen Wojwodschaften mit dem Rufe: Vivat Piast! Die von Lentschyza und Kujavien, in der Meinung, es gelte dem Polanowski, fingen auch an zu rufen, andere Wojwodschaften auch. Spricht mich Pisarski an: „Hört nur, Bruder! was versteht ihr unter diesem Ausdrucke?“ „Ich verstehe das, was mir Gott in's Herz gegeben: Vivat König Michael!“ war meine Antwort. Und wir führten den Ernannten glücklich in den Kreis; da erst gab's Glückwünsche und Freude für die Guten, für die Bösen Trauer und Aergerniß.

Gleich den andern Tag war der König um einige Millionen reicher, so sehr hatte man ihn beschenkt, d. h. mit Karossen, Gespannen, Silberzeugen, Beschlägen und verschiedenen Kostbarkeiten. Mit einem Wort, Gott wandte ihm so die Herzen der Menschen zu, daß jeder brachte und gab, was er nur irgend Köstliches besaß, sei es in Zugpferden, stattlichen Rossen oder in Waffengeräth, und wenn es auch nur ein Paar Pistolen waren, in Ebenholz oder Elfenbein gefaßt.

bis weit in's 18. Jahrhundert hinein, wo dann der Orden der Piaristen eine nationale Reaction gegen den Jesuitismus begann. Ein Mitglied des Piaristenordens, St. Konarski (1700—73), unternahm es, durch pädagogische, religiöse und oratorische Schriften, wie durch Herausgabe der älteren polnischen Autoren, die einheimische Literatur wieder zu beleben, wobei ihn O. Kopczynski, der erste polnische Grammatiker, G. Pirawowicz und A. St. Naruszewicz unterstützten. Die Literatur lebte wirklich wieder auf, aber mit ihr zugleich auch wieder die Nachahmung, deren unbedingtes Muster die französische Classik der Zeit Ludwig's XIV. wurde. Tonangeber dieser Richtung waren der Erzbischof J. Krasicki (1735—1801), dessen Fabeln und satirische Epopöen (Myszeis, der Mäusekrieg, und Monomachia, der Mönchskrieg) berühmt sind; dann der declamatorische Lyriker St. Trembecki (st. 1812), der Erotiker F. Kniaznin und der Satiriker K. Wegierski (st. 1787). Eine Unzahl französischer Dramen ward übersetzt und das Warschauer Theater ganz auf französischem Fuß eingerichtet. Der jammervolle Untergang Polens machte dem künstlichen Flor der Literatur, wie er sich während der Regierung Stanislaus August's entfaltet hatte, ein Ende, bereitete aber auch die Wiedergeburt der polnischen Dichtung vor. Jetzt erst ward den Polen die Bedeutung ihres heiligen Wortes Ojczyzna recht fühlbar. Als sie ihr Vaterland verloren, begannen sie es um so glühender zu lieben. Aus dieser Glut begann die Lohe der jungen Literatur Polens emporzusteigen. Schon in den Liedern F. Karpinski's (st. 1825) und in dem epischen Gedicht Sibylla von J. P. Woronicz (1829), welches die Hauptepochen der polnischen Geschichte schildert, beginnt der nationale Ton zu klingen. Noch entschiedener war dies in den Werken des Kampfgefährten Kosciuszko's, J. A. Niemcewicz (geb. um 1755), der Fall. Obgleich er sich von den formellen Ueberlieferungen der „classischen" Zeit noch nicht emanzipiren konnte, schwellen seine „Historischen Gesänge der Polen" (deutsch von Gaudy), sein Schauspiel „Kasimir der Große", sein Roman „Jan von Tenczyn" (deutsch Berl. 1828), seine „Geschichte der Regierung Sigismund's III." dennoch schon entschieden von nationalem Pathos, während seine originellen Fabeln voll Laune und beizender Satire sind. Er schrieb, wie er als Krieger und Staatsmann handelte, nämlich als echter Pole. Ein solcher war auch der General Dombrowski, Führer der polnischen Legionen im Dienste der französischen Republik, aus deren Reihen das berühmte Lied „Noch ist Polen nicht verloren, so lange wir leben!" (Dombrowskiego, Dombrowski's Marsch) hervorging.

Auf die drei genannten Vorläufer folgte der Reformer der polnischen Literatur, Adam Mickiewicz (1798—1855). Er leistete der polnischen Poesie den Dienst, welchen Oehlenschläger, Atterbom, Geijer und Tegnér der skandinavischen geleistet haben, allein er läßt als Dichter die Genannten hinter sich. Er ist ohne Frage der größte Poet, den nicht nur die Polen, sondern die Slaven überhaupt bis jetzt hervorgebracht. Seiner formalen Reform der polnischen Dichtung ist schon oben gedacht worden, seine sachliche bestand darin, daß er die Romantik — nicht die Romantik im Sinne Fr. Schlegel's, sondern Byron's — mit dem Nationalen in unvergleichlich befriedigender Weise verschmolz. Er ist ein romantischer und zugleich ein moderner Dichter. Neben der alten slavischen Volkspoesie haben Shakspeare, Schiller und Byron auf ihn gewirkt. Der Letztere insbesondere. Nicht ohne Grund und gewiß mit geheimer Beziehung auf sich selbst hat Mickiewicz einmal gesagt, Byron sei das geheime Band, welches die große Literatur der Slaven mit der des Westens verbinde, und man könne sogar behaupten, daß bei den Völkern des Abendlandes die Reihenfolge der Zeugung großer Dichter unterbrochen worden, während mittlerweile die durch Byron geschaffenen Typen

unter der Feder der Slaven sich vervielfältigen und eine immer mehr erhabene Gestalt annehmen. Wenn aber auch der Dichter des Childe Harold unserem polnischen das „Geheimniß seiner eigenen Mission“ enthüllt hat, so ist Mickiewicz darum kein blinder Nachahmer des Ersteren. Und warum nicht? Weil der Pole die Versöhnung der Gegensätze zwischen Ideal und Leben, welche die tiefer wühlende Skepsis Byron's nicht finden konnte, für sich im Christenthum, ja im Katholicismus fand, und dann weil er Pole vom Scheitel bis zur Zehe, weil er national ist. „Ojczyzna!“ das ist die Saite, die in Mickiewicz's Dichtungen immer vibrirt. Polen läßt ihm keine Ruhe, es läßt ihm auch keine Zeit, sich so tief in das Meer der Zweifel zu stürzen wie Byron, dem England keine Sorge machte. Die innere und äußere Restitution des Vaterlandes, das ist der Gedanke, der rastlos in ihm arbeitet und den er allen seinen Landsleuten einhauchen möchte. Könnt' ich, ruft er aus —

Könnt' eignes Feuer in die Brust ich gießen
Der Hörer, wecken die Gestalten wieder
Verstorbener Vergangenheit und schießen
Mit Worten tönend in das Herz der Brüder!
Vielleicht, daß sie in dem Momente noch,
Gerührt vom Klang der heimatlichen Lieder,
Im Herzen fühlen würden altes Beben
Und fühlen alte Seelengröße wieder
Und einen Augenblick durchlebten hoch,
Wie ihre Ahnen einst ihr ganzes Leben!

Da haben wir das Grundthema von Mickiewicz's Poesie, die Liebe zu seinem Vaterland und seinem Volk, die Trauer um beide. Es liegt darum auch so ein klagender Accent auf den Stellen, wo er das Unglück der polnischen Emigration, das Elend der Verbannung berührt, das er bekanntlich lange Jahre getragen [1]). Der Streit zwischen der Classik und Romantik entbrannte in Polen 1815 und die junge Literatur anerkannte in diesem Kampf Mickiewicz als ihren Führer, welchem zunächst standen der treffliche volksthümliche Lyriker und einflußreiche Kritiker K. Brodzinski (1791—1835), dann A. E. Odyniec und J. Korsak, welche Beide die neue Literaturtendenz besonders durch Uebersetzungen wahlverwandter Dichtungen des Auslands förderten. Der Heimat Mickiewicz's zu Ehren hat man ihm und seinen Freunden, deren reformistische Bestrebungen hauptsächlich von Wilna ausgingen, den Namen der litthauischen Dichterschule gegeben. In Wilna ließ Mickiewicz 1822 die erste Sammlung seiner Balladen und Romanzen erscheinen und leitete sie mit einer Vorrede ein, in welcher er die Principien der Romantik, wie er sie auffaßte, auseinandersetzte, und welche man für das bedeutendste Document aus dem Kampf der polnischen Classiker und Romantiker ansehen darf. Die Balladen und Romanzen bilden mit der kühn phantastischen Rhapsodie „der Faris“ (deutsch von Spazier) und mit den herrlichen „Sonetten aus der Krim“ den kostbarsten Inhalt von Mickiewicz's „Gedichten“ im engeren Sinne (Sämmtl. Ged. a. d. Poln. metr. übers. von K. v. Blanken-

---

[1]) Einsam muß ich im fremden Land ergreisen!
Wem soll ich Sänger singen meine Weisen?
Verweint hab' ich die Augen um Litthauen,
Und wollt' ich heut nach meinem Hause schauen,
Wo sollt' ich suchen das geliebte Haus,
Nach Nord, nach Süd, hier oder dort hinaus? —
Vaterland, deinen Werth nur erkennet, wer dich verloren! —
Wie lausch' ich, das Ohr an's Haupt geschmieget,
Nach einem Ruf aus Litthau'n! —
Wann läßt wohl von der Pilgerschaft Gott heim uns kehren?
Wann wird er wieder uns ein Haus daheim bescheeren? —

see, 1836; einz. Sonette und Balladen von Schwab und Gaudy). Unglückliche Liebe inspirirte den Dichter zu seiner ersten größeren Schöpfung, die in dramatischer Form geschrieben ist und den Titel „die Todtenfeier“ (Dziady) führt. Der Dichter erhebt sich im Verlauf seines Werks aus seinem persönlichen Schmerz zu dem seines Volks und von diesem zum Schmerz der Menschheit. Wichtig ist besonders der erste Act des dritten Theils der Dziady, dessen Held der junge Konrad, ein Glied der Familie Faust-Manfred und dabei doch eine originelle Gestalt, ein Poet und ein Pole. Kühner und gewaltiger hat die slavische, ja die moderne Poesie überhaupt nie sich geoffenbart, als sie es in diesem dramatischen Fragment gethan, und nie hat ein Dichter die Schreie der Wuth und Rache einer zertretenen Nation, den Verzweiflungsruf der geknechteten und gepeinigten Menschheit mit so furchtbarer Wahrheit aufdröhnen lassen wie hier Mickiewicz. Künstlerisch vollendeter als die Dziady ist sein episches Gedicht „Konrad Wallenrod“ (deutsch von Kannegießer), das 1828 erschien und das unter den Polen die Popularität eines Nationalepos gewonnen hat. Die Fabel dieser Dichtung gehört den Zeiten an, wo der Orden der Deutschherren den Litthauern die „Religion der Liebe“ mit Feuer und Schwert predigte[1]. Die „Grazyna“ (deutsch von Nabielak und Werner) des Dichters hat denselben Grundgedanken wie der Wallenrod und ähnlichen Stoff. Das Gedicht behandelt gleichfalls eine Episode aus den Verzweiflungskämpfen der Litthauer, nur daß, wie dort ein Mann, hier ein Weib die Trägerin der poetischen und patriotischen Idee ist und sich heldenmüthig für Gatten und Heimat opfert. Versetzt uns Mickiewicz in diesen beiden Heldengedichten in die mittelalterliche Geschichte seines Volks, so führt er in seiner dritten epischen Dichtung, in seinem „Thaddäus oder der letzte Sajasd in Litthauen“ (Pan Tadeusz 1834, deutsch von Spazier) sein Land und Volk in Zuständen vor, welche der neuern Zeit angehören. Der historische Rahmen dieser „Schlachtschitz-Geschichte“ in 12 Büchern ist nämlich das Jahr 1812, welches durch Napoleons Feldzug nach Rußland die polnische Nation ihre Wiederherstellung hoffen ließ, und die Fabel dreht sich um einen Sajasd, einen jener vielen Mißbräuche, woran Polens Eintracht sich zersplitterte, seine Kraft sich verblutete. Der epische Faden, welcher sich durch das Gedicht zieht, ist nur ein dünner, aber es schießen an denselben nationale Schilderungen und Erinnerungen, litthauische Szenen in Haus und Wald, idyllische Landschaftgemälde und komische Genrebilder wie eine reiche Perlenschnur an. Unter den Naturschildereien ist die Beschreibung der grauenvollen Waldeinsamkeit (Matecznik) der litthauischen Urwälder besonders hervorzuheben (Buch 4). Der Held und die Heldin der Dichtung, Thaddäus und die anmuthige Sofia, halten sich mehr in dem Hintergrund und sind gleichsam nur da, um die erotische Seite dieses slavischen Romans höchsten Styls zu repräsentiren; desto bedeutender und großartiger aber treten die Gestalten und Charaktere des Sendzia (Richters), des Juden Jankiel und des Bernhardiners Robak, zweier glühender Patrioten, sowie der drei Schlachtschitz Gervasy, Sascianek und Matschek hervor. Die komische Saite schlägt der Dichter an in der Episode von Domeyko und Doweyko, dann in der Schilderung des Erben der gräflichen Familie Hereschko, welcher mit seinen sentimentalen und romantischen Gefühlen als eine gar ergötzliche Figur in diese sarmatischen Scenen tritt; nicht minder komisch geben sich der Rejent und Assessor mit ihrer belustigenden Hunderivalität und mit vollendetem Humor ist die ältliche Modedame Telimene gezeichnet, welche ihre Netze nach dem jungen Thaddäus auswirft, zuletzt aber mit dem romantikisirenden Grafen und zu allerletzt mit dem Rejent sich begnügt. Der Knoten der

[1] Ich habe in meinen „Poeten der Jetztzeit“ S. 25 fg. eine Analyse des Konrad Wallenrod gegeben.

Fabel schürzt sich dadurch, daß Gervasy seinen Herrn, den Grafen, gegen den Sendzia Sopliza, welcher viele Güter der Familie Hereschko im Besitze hat, zu einem Sajasd (bewaffnete Execution) beredet, was sich der Graf endlich gefallen läßt, nicht aus Eigennutz, sondern weil die Sache „romantisch" zu werden verspricht. Gervasy führt wirklich den Sajasd gegen das Herrenhaus Sopliz, allein die Executirung wird durch herbeigekommenes russisches Militär verhindert, und nun vereinigen sich die beiden polnischen Parteien gegen die Moskowiter, schlagen dieselben, und da inzwischen der polnische General Dombrowski mit der Vorhut der französischen Armee in der Gegend angelangt ist, so endigt der Sajasd mit einer doppelten Verlobung, die sich zu einem patriotischen Fest steigert voll erhebender Hoffnung auf die Wiedergeburt Polens. Pan Thaddäus ist Mickiewicz's innerlich und äußerlich vollendetstes Werk, das die Perle der slavischen Literatur und zugleich einer der besten Romane der europäischen genannt werden darf. Seither hat der Dichter kein größeres Product mehr geliefert, sondern sich in historische Studien über das Slaventhum vertieft. Eine Frucht derselben sind seine am Collége de France 1840—44 gehaltenen „Vorlesungen über slavische Literatur und Zustände" (deutsch von Siegfried), allein so reich dieselben, besonders in den zwei ersten Bänden, an schönen Einzelnheiten sind, so beklagenswerth ist die Verirrung und Verwirrung, welche sich in den zwei letzten kundgibt, wo Mickiewicz von der fixen Idee des Panslavismus und Messianismus (eines von dem bekannten polnischen Schwärmer Towianski erfundenen Begriffs) besessen erscheint.

Zu der litthauischen Dichterschule gesellte sich, von demselben national-romantischen Streben beseelt, die ukrainische, so genannt, weil sie in ihren Schöpfungen vorzüglich die Natur und Geschichte des poetischen Kosakenlandes (Ukraine) zu ihrem Vorwurf nimmt. In der Vorderreihe der ukrainischen Dichter stand Jozef Bohdan Zaleski, dessen Romanzen (Dumy) schon in den Mund des Volkes übergegangen und dessen großes Gedicht „der Geist der Steppe" (Duch od Stepu) in den Eingangszeilen [1]) verspricht, was es gibt, nämlich eine ergreifende Widerspiegelung der weltgeschichtlichen Geschicke der Slaven. Energischer als Zaleski stellen das ukrainische Leben in ihren Dichtungen dar A. Malczeski (gest. 1826) und S. Goszczynski (geb. 1803). Der Erstere hat in seiner poetischen Erzählung „Maria" (deutsch von Vogel) eine volhynische Sage auf den Boden der Ukraine verpflanzt und schildert meisterhaft das wilde Schlachtgetümmel, welches so oft über jene Steppen brauste. Seine Dichtung wurde die populärste der neuen polnischen Literatur und zwar wohl deßhalb, weil die Heldin derselben das wahre Ideal einer Polin ist. Von Goszczynski ist besonders die poetische Erzählung „das Schloß zu Kaniow" (Zamek Kaniowski) berühmt, welche den

---

1) Mich auch hat die Mutter Ukraine,
Mich auch hat sie, ihren Sohn,
Eingewindelt in's Lied am Busen,
Die Zauberin im Zwielicht; denn sie fühlte
Mein ätherisches Adlerleben
In der Zukunft fernen Geschlechtern
Und rief entzückt der Steppennymphe zu:
Nymphe, pflege du mein Kindlein!
Tränke mit dem Saft der Steppenblume,
Mit dem Marke des Kosakenliedes
Seinen schwachen Leib zum hohen Fluge!
Die Jahrhunderte meines schönen Ruhmes
Gib ihm hin zu Traumesbildern!
Rein in Gold und Himmelsbläue mögen
Auferblühen rings wie Regenbogen
Alle Sagen meines Volkes.

letzten Kampf der Kosaken mit den Polen beschreibt und das Kosakenleben mit größter Treue malt. Ferner werden zur ukrainischen Schule gezählt T. Padura, J. Slowaki und M. Grabowski, alle drei in der Lyrik und in der poetischen Erzählung, der Lieblingsform des jungen Polens, mit Erfolg aufgetreten. M. Czaykowski wählte zu seinen historischen Gemälden aus dem Leben der Kosaken und Donauslaven („Kosakensagen“, „Wernyhora“, „der Kosakenhetmann“, „Kirdschali“, „Czarniecki“) die Prosa. Seine Darstellung ist feurig und originell und hat auch in Deutschland Anerkennung gefunden. Die Mitglieder der ukrainischen Schule gehörten meistens, wie Mickiewicz und der bitter satirische Fabulist A. Gorecki, der polnischen Emigration an, welche in der Fremde eine umfangreiche Literatur geschaffen. Daheim in Polen waren inzwischen thätig die Lyriker und Novellisten A. Bielowski, L. Siemienski, G. Ehrenberg, F. Skarbek, F. Massalski und J. J. Kraszewski (geb. 1812), der letztere ein ungewöhnlich begabter und vielseitiger Autor und ohne Frage der bedeutendste und nationalste der polnischen Novellisten („Ostap und Jaryna“, „Pan Walery“ u. a. m.). Als Verfasser historischer Romane ist der Graf H. Rzewuski namhaft zu machen, als ein glücklicher Nacheiferer Mickiewicz's und Malczeski's in der poetischen Erzählung G. Zielinski („Stepy“ — „Kirgiz“, deutsch von Bahn), als tüchtiger Lustspieldichter A. Fredro, als Tragiker M. Fredro und Korzeniowski.

Wir haben aber zum Schluß noch zwei Dichter von großer Bedeutung zu betrachten, Garczynski und Krasinski. Stefan Garczynski ist, nachdem er den letzten Revolutionskrieg seiner Landsleute gegen die Russen mitgemacht und manches zornlodernde Kriegslied gesungen, ausgewandert und 1833 jung in Avignon gestorben. In seinem philosophischen Epos „Waclaw's Thaten“ hat sich sein Genius ein bleibendes Denkmal geschaffen. Der Held des Gedichts, Waclaw, erinnert in der Anlage seines Charakters an Göthe's Faust und in seiner äußeren Erscheinung an Byron's Lara; allein er unterscheidet sich von diesen poetischen Typen durch seine Unbeflecktheit. Er lebt in finsterer Zurückgezogenheit auf dem Lande, angeekelt von den Genüssen der Gesellschaft, in zerwühlendes Sinnen über die Räthsel des Lebens versenkt, welche ihm die Bekanntschaft mit den alten und neuen Philosophemen nicht zu lösen vermochte. Er ist verbittert, zerrissen, unglücklich. Da dringt eines Abends, am Osterfeiertage, der Lärm der Dörfler in sein Schloß, welche zu Gesang und Tanz in die Schenke ziehen. Er folgt ihnen, er weiß selbst nicht warum. Er belauscht ihr Vergnügen, erst zornig, dann neidisch über dieses einfache Glück. Die Musikanten lassen vaterländische Melodieen ertönen, den Kosciuszko-Marsch, das Dombrowski-Lied. Die Greise lauschen den geliebten Klängen mit thränenden Augen, die Jünglinge und Mädchen stimmen erst leise, dann in vollem Chor die theuren Lieder an. Und diese Musik zerschlägt mit einem Zauberschlag die Eisrinde um Waclaw's Herz: —

Er fühlte ein Vaterland, er gedachte, daß er ein Pole sei!
So weckt ein Wort, zu günstiger Zeit gesprochen,
Wie des Erzengels Posaunenschall die Menschen wieder auf.
Ach, Vaterland! rief Waclaw — o Dank euch! viel
Dank für das Zeichen eines neuen Lebens! So lange diese Hand nicht erstarrt,
Soll diese Hand ihm gehören — so lange der Gedanke nicht erstirbt,
Soll er ihm geweiht sein! Das Tagen des neuen Lichts
Hat sich blicken lassen! Gott ist in neuer Gestalt erschienen!
Nicht in Büchern ist er zu finden! Er wohnt in den Herzen der Brüder,
Wie in seiner Kirche, wie in der Bundeslade.
Der heimatliche Himmel ist das Gewölbe seiner Heiligthümer,
Der heimatliche Boden der Bau seines Tempels.
Im Herzen ist sein Thron — in der Brust habe ich die Stimme des Engels
Vernommen, habe sie gefühlt — ich verstehe dich, o Gott!

Du verlangst Opfer — meinen Geist will ich zum Opfer geben,
Mein jetziges und zukünftiges Leben. Ich will wie das Volk
In der Wüste hungern, wenn nur damit dem Vaterland
Geholfen werden kann. Jeder Gedanke soll fromm sein wie eine Hymne,
Meine Zunge soll den Lippen Worte deines ewigen Lobes reichen,
In Gebeten will ich die Nächte durchweinen, die Tage in Qualen zubringen,
Nur möge mein Land befreit, gerettet sein die Menschheit!

Gewiß, dies ist eine der schönsten Situationen, welche die moderne Poesie geschaffen. Die Faust-Manfredfrage findet hier eine Lösung im Patriotismus, welcher Waclaw zugleich den verlorenen religiösen Glauben wiedergibt. Hiedurch ist Garczynski wesentlich nationaler Dichter. Der Verfasser der „Höllischen oder ungöttlichen Komödie“ (Nieboska komedja, deutsch von Batornicki), als welcher ohne Widerspruch der Graf Sigismund Krasinski (gest. 1859) bezeichnet wird, ist dagegen wesentlich sozialer Poet. Diese in Prosa geschriebene Dichtung beginnt mit einer prachtvollen Apostrophe an die Poesie: „Sterne umgeben dein Haupt, unter deinen Füßen toben die Stürme der See, auf den Meereswellen treibt ein Himmelsbogen vor dir her und vertheilt die Nebel. Was du gewahrest, ist dein; Gestade, Städte und Menschen gehören dir; der Himmel ist dein: deinem Ruhme scheint Nichts zu gleichen. Du singest fremden Ohren unbegreifliche Wonnen, windest die Herzen zusammen und lösest sie gleich einem Kranze auf, ein Spielwerk deiner Finger. Du erpressest Thränen, trocknest sie mit einem Lächeln und bannest auf's Neue das Lächeln von den Lippen für einen Augenblick, zuweilen für ewig;“ u. s. f. Krasinski's ungöttliche Komödie ist ein phantastisches Drama, insofern nicht nur der Schauplatz und die Personen, sondern auch die Zeit, in welcher es spielt, eine noch nicht vorhandene, aber von Millionen gepreßter Herzen sehnlichst gehoffte Zeit, vom Dichter geschaffen sind; es ist aber auch ein prophetisches, indem es die Zukunft mit einer Wahrheit antecipirt, daß Jeder beim Lesen sagen muß: So wird es kommen. Der mit glühender Phantasie durchgeführte Inhalt ist der Entscheidungskampf der neuen Gesellschaft mit der alten. Diese vertritt der Graf Heinrich, jene Pankraz. Aber der polnische Dichter will sich, getreu dem christlichen Charakter der polnischen Literatur, von dem Christenthum nicht lossagen, und sein Drama schließt daher mit den Worten: Galilaee vicisti! Krasinski's zweites Werk „Iridion“ (deutsch von Polono-Germanus), ebenfalls in Prosa und in dramatischer Form geschrieben, ist in ästhetischer Beziehung eine noch großartigere Composition als sein erstes. Es stellt ebenfalls den erbitterten Kampf einer alten und neuen Gesellschaft dar, den Kampf der christlichen Weltanschauung gegen die römische Staatsidee. Die Handlung spielt in der verderbtesten Zeit des fallenden Roms, in der Zeit Heliogabals. Der Grundgedanke dieser glutvollen Dichtung ist das Princip der Rache, das sich in der Weltgeschichte als Weltgericht darstellt, und in Iridion verkörpert sich ein Princip, wie es in bewegten Jahrhunderten stets wieder erscheint; er ist, was Faust in der Welt der Gedanken, für die Welt der äußeren Erscheinung. Sein ungeheures Streben mißlingt und das Drama schließt, wie die höllische Komödie, mit einer ungelösten Dissonanz. Denn der Dichter bescheidet sich, am Schlusse den räthselhaften Masinissa zu dem über den Sieg des Kreuzes, welcher Rom von Neuem die Weltherrschaft sichert, verzweifelnden Iridion sagen zu lassen: „Verzweifle nicht, denn es kommt die Zeit, wo des Kreuzes Schatten den Völkern vor neuer Sonne weicht. Dann streckt es vergeblich die Arme aus, um die Scheidenden noch einmal an die Brust zu ziehen. Nach einander erheben sie sich und sprechen: Wir wollen keine Knechte mehr sein!“ — Hier scheiden wir, und zwar mit einem Gefühle der Achtung, von der Literatur eines hochherzigen und unglücklichen Volkes und fügen nur noch bei, daß ein Kampfgenosse Kosciuszko's, der General Kopec, welcher als Gefangener von den Russen nach Sibirien ge-

schleppt wurde und dort Namenloses erduldete, Denkwürdigkeiten hinterlassen hat, die in ihrer Art an Interesse den Pasek'schen gleichkommen, und daß die polnische Geschichtschreibung in dem Grafen Valerian Krasinski, dem Verfasser der „Geschichte der Reformation in Polen" und in dem tiefgehenden Forscher und fruchtbaren Darsteller Joachim Lelewel (geb. 1786) Zierden erhalten hat, um welche andere Literaturen sie beneiden dürfen.

4.

Rußland.

„Die russische Literatur ist kein inländisches, sondern ein exotisches, aus dem Ausland herübergepflanztes Gewächs." Dieser Satz, womit Jordan seine Darstellung der russischen Literaturgeschichte beginnt, ist eine Wahrheit und weist zugleich darauf hin, daß die literarische Thätigkeit Rußlands erst mit der Zeit beginnt, wo dessen Bewohner mit dem civilisirten Westen Europa's in Verbindung traten, wo sie der brutale Revolutionär, Peter der Erste, in die europäische Kultur hereinknutete. Mit dem Tode dieses Czars, in welchem sich zuerst die bedrohliche Weltstellung des Czarenthums ausprägte, endet die alte Volksdichtung Rußlands und hebt die moderne Kunstdichtung an. Die Volkssprache von Peter's Reich zerfiel in drei Dialekte, in den moskowitischen oder nördlichen, in den kleinrussischen oder südlichen und in den weißrussischen oder westlichen. Gegenüber der Volkssprache stand die kirchlich-slavische, in welcher die alten Bibelübersetzungen, Liturgieen und Heiligenlegenden verfaßt sind und in welcher der Vater der russischen Geschichtschreibung, der Mönch Nestor (geb. um 1056), seine russische Chronik schrieb (deutsch v. Schlözer), die von 862 bis 1110 reicht, deren Urtext aber verloren ging, so daß sie nur sehr entstellt auf die spätere Zeit gekommen ist. Aus diesen sprachlichen Elementen setzte sich die jetzige russische Schriftsprache zusammen, jedoch mit Vorherrschen der moskowitischen Mundart, welcher Peter den Vorzug gab und welche besonders als Sprache des Heeres, dessen Kern von jeher die moskowitischen Russen bildeten, in einem durchweg militärisch organisirten Lande ein Uebergewicht über die übrigen Dialekte gewinnen mußte. Die russische Sprache ist unter allen slavischen die reichste in Wurzeln, Formen und Wendungen, dabei klangvoll und der Kraft keineswegs ermangelnd.

Der aus der Moldau stammende Fürst Kantemir (1708—44), welcher sich in den schöngeistigen Salons von Paris literarisch gebildet hatte, eröffnet die russische Literatur mit seinen Satiren, also gerade mit einer poetischen Gattung, welche entschieden ein Product der Civilisation und Reflexion ist. Er bahnte der französirend conventionellen Dichtkunst den Weg nach Rußland und sein Nachfolger M. W. Lomonossoff (1711—65) war trotz vielseitiger Begabung nicht der Mann, diesen Weg zu verlassen. Er hat ihn im Gegentheil recht breit getreten. Sein formales Verdienst als Reformator der Sprache und als Schöpfer der russischen Metrik soll ihm nicht geschmälert werden, allein seine Fabeln, Lieder und Oden (letztere in der Manier Günther's, den er in Deutschland kennen gelernt), seine epischen und dramatischen Versuche sind „aus dem Ausland herübergepflanzte Gewächse" und im Grund eben so werthlos, wie die Reimereien

seines Nebenbuhlers Trediakowski. Etwas mehr Wärme und selbstständige Gedanken verrathen Petroff's (geb. 1736) Oden. Die Bemühungen A. P. Sumarokoff's (geb. 1718) um das Theater mußten bei seiner sklavischen Nachahmung der französischen Tragiker unfruchtbar bleiben. Ueberhaupt fand das dramatische Element der russischen Poesie bis heutzutage noch keine rechte Entwicklung, weil ein nationales Weiterbauen auf der volksthümlichen Basis, welche die im 17. Jahrhundert aus Polen herübergekommenen Mysterienspiele gelegt, gänzlich vernachlässigt worden war. Der Name G. R. Derschawin's (1743—1816) führt uns in die Zeit Katharina's II., welche bei ihrem Streben nach Popularität die einheimische Literatur protegirte, während sie sich mit ihren französirten Hofleuten darüber lustig machte. Derschawin war ihr Hofdichter, d. i. die Czarin erlaubte ihm allerhuldreichst, sie unter dem Namen Feliza zu verherrlichen, wofür sie ihm eine goldne Dose schenkte und Aemter verlieh. Am berühmtesten ist er als Odendichter und seine berühmteste Ode die „An Gott“ (deutsch v. Borg, von Notter und von Bodenstedt), welche ganz in der Manier Jean Batiste Rousseau's sich abwindet und ein innerlich durchaus kaltes Stück Rhetorik ist. Aber er hat eine bedeutende Seite, eine nationalrussische, und diese tritt in seinen Sieges- und Triumphoden an Suwarow und andere russische Generale hervor. Die Idee des Czarenthums lebt da in Derschawin und macht ihn zum Poeten. „O du mit dem Blitze vergleichbares Volk“, ruft er in einem dieser Gedichte den Russen zu, „du verstehst den Tod und die Mühen zu verachten. Nur dem Einen, dem Czaren, unterworfen, wirst du mit ihm allein durch die Waffen den Glauben zu verbreiten vermögen. Großer Geist, dein Gott mit dir! Wozu sind die Tractate? O Rußland, mache nur einen Schritt vorwärts und die ganze Welt ist dein!“ War Derschawin ein wahrer Prophet? Gewiß ist, daß Rußland, seit er ihm diese Worte zugerufen, schon mehr als einen Schritt vorwärts gemacht hat. Derschawin's Freund W. W. Kapnist (1756—1823) ermattete bald, wenn er jenem im kühnen Odenfluge folgen wollte; aber es lebte etwas von dem revolutionären Geiste des 18. Jahrhunderts in ihm, wie seine Ode „die Knechtschaft“ beweist. Außerdem hat er ein Lustspiel in Alexandrinern geschrieben, betitelt „die Chikanen“, welches die russische Justiz geißelt und mit Wisin's (geb. 1745) „Muttersöhnchen“ (Nedorosl) und Gribojedoff's (ermordet 1828) „Wehe dem Gescheidten!“ von den Russen zu ihren besten Komödieen gezählt wird. Der Periode Katharina's II. gehören noch H. F. Bogdanowicz (gest. 1803) und J. A. Neledinsky-Meletzky (geb. 1751) an. Jener verdarb in seinem komischen Heldengedicht „Duschenka“ einen hübschen einheimischen Märchenstoff durch Einmischung gallicisirender Mythologie, dieser hat einige zarte und gefühlvolle Lieder gedichtet.

In N. M. Karamsin (1765—1826) erhielt Rußland zum ersten Mal einen tüchtigen Geschichtschreiber, der sich nach den großen Historikern des 18. Jahrhunderts gebildet und in 12 Bänden „die Geschichte des russischen Reichs“ (deutsch v. Hauenschild und Goldhammer) nach den Quellen beschrieben hat, d. h. bis zum Jahr 1611. Das Werk sollte bis zur Thronbesteigung des Hauses Romanoff fortgeführt werden, denn da die jetzt herrschende Dynastie sich mit der Fiction trägt, ein Sprößling jenes Hauses zu sein, so hielt Karamsin, der ein noch besserer Hofmann als Historiker war, es nicht für gerathen, seinen Forschereifer auch auf die Romanoff's auszudehnen. Karamsin hat, auch ganz abgesehen von seiner Thätigkeit als Novellist, unstreitig bedeutend auf die Entwicklung der russischen Literatur eingewirkt. Sein Geschichtswerk trug dazu bei, das nationale Bewußtsein anzuregen, und bald strebte dieses auch nach literarischer Bethätigung. Nicht Vielen — besonders nicht dem Nachahmer Lafontaine's in Fabel und Erzählung, J. J. Dmitrijew (geb. 1760), der sich indessen in seinem episch-dramatischen

Gedicht „Jermak“ wenigstens an einem nationalen Stoff versuchte — gelang es, russisch zu dichten, wohl aber einem, dem Fabulisten J. A. Kryloff (1768 bis 1844), dessen auch in's Deutsche übersetzte Fabeln vermöge ihrer scharfen Beobachtungsgabe, volksthümlichen Laune und Gutmüthigkeit in Rußland eine unermeßliche Popularität gewannen. Der Tragiker W. A. Oseroff (1770—1816) oder vielmehr seine Helden und Heldinnen sind noch ganz französisch drapirt. Jetzt trat jedoch in der Nachahmung wenigstens ein Wechsel ein. Man gab die französischen Muster auf und griff zu deutschen und englischen. Die deutsche Classik und die englische Neuromantik wurden maßgebend, Schiller, Scott und Byron die beliebtesten Vorbilder.

Als der Markstein dieser neuen literarischen Periode Rußlands ist W. A. Shukowsky (geb. 1783) zu betrachten, der sich's angelegen sein ließ, durch treffliche Uebersetzungen von Dichtungen Schiller's, Klopstock's, Herder's, Bürger's u. s. f. seine Landsleute mit der deutschen Literatur in Beziehung zu setzen. Die Bearbeitung deutscher Balladen führte ihn zur selbstständigen Balladenpoesie, der er seine besten Erfolge verdankt. Auch patriotische Lieder hat er gedichtet, von denen besonders „der Sänger im russischen Lager“, welches in dem verhängnißvollen Jahr 1812 entstand, berühmt geworden. Dem Czaren und einer Menge russischer Generäle wird da Jedem ein Vers oder eine Strophe geweiht und das Ganze hört sich an wie eine in rhetorische Phrasen eingewickelte Musterungsrolle. Wie Shukowsky deutsche Romantik und Befreiungskriegslyrik in Rußland eingeführt hat, so K. N. Batüschkoff (geb. 1787) die melodischen italischen Formen, deren Studium seinen Gedichten einen seltenen Wohllaut verlieh. J. Kosloff (geb. 1780) führt uns wieder in eine andere Region, in die Sphäre Byron's, mit seiner poetischen Erzählung „der Mönch“ (deutsch von Tietz), deren sentimentaler Firniß die offenkundige und schwächliche Nachahmung von des englischen Dichters Giaur nicht verbergen kann. Byron wurde jetzt überhaupt der Fixstern, an welchem die Blicke der russischen Poeten hingen. Auch der größte poetische Genius, den Rußland bisher erzeugt, auch Alexander Puschkin (geb. am 26. Mai 1799 zu Petersburg, gest. an einer im Duell erhaltenen Schußwunde am 10. Febr. 1837) drehte sich um diesen Fixstern, ein prächtig leuchtender und heiße Strahlen werfender Trabant, aber immerhin ein Trabant, der sich gegen das Ende seiner Bahn von seinem Planeten nur emanzipirte, weil ihm ein anderer, der Czar, mehr Licht spendete. Puschkin begann seine dichterische Laufbahn als Jakobiner und endigte sie als Bewunderer des Czars Nikolaus. Eines seiner Erstlingsproducte, seine ingrimmige Ode „an den Dolch“, welche handschriftlich in Rußland cursirte, wurde gleichsam das Credo aller Mißvergnügten. Beinahe alle seine lyrischen Gedichte, wie seine Balladen aus dieser Zeit — und einige der erstern wie der letztern (z. B. der Engel und der Dämon, der Sänger, der schwarze Shawl, Napoleon, die beiden Raben, der Woiwode, der Husar) gehören mit zu dem Besten, was er gedichtet — athmen die düstere Stimmung eines jungen und glühenden Herzens, welches der ungeheure Druck des czarischen Joches zusammenschnürt und das sich in wilden Rachegesängen Luft macht oder in tobenden Orgien sich selbst und die Welt zu vergessen sucht. Aus solchen Orgien pflegen dann geniale Frivolitäten hervorzugehen, wie Puschkin's „Gabrielide“, in welcher die Empfängniß Mariä besungen wird. Indessen gewährten derartige Versuche dem Dichter nicht für lange Befriedigung. Er hatte, von Alexander als Liberaler in das Innere des Reiches verbannt, Gelegenheit, Volkssitten und Volkspoesie an der Quelle kennen zu lernen. Er vertiefte sich in die nationalen Traditionen und entnahm denselben den Stoff zu seiner ersten größeren Schöpfung, zu der in Ariost's Manier gehaltenen poetischen Erzählung „Rußlan und Ludmilla“, in welcher schon deutlich das Streben vortritt, die ausländische Ro-

mantik mit dem einheimisch Volksthümlichen zu verbinden. Dies hat Puschkin mit Mickiewicz gemein und es ist ihm kaum weniger gelungen als diesem. In Puschkin's zweiter Dichtung „der Gefangene im Kaukasus" macht sich schon der Einfluß Byron's stark fühlbar und sollte von jetzt an nimmer verschwinden. Es folgte eine dritte poetische Erzählung, „der Springbrunn von Baktschissarai", in der Krim spielend, sehr zart und anmuthig ausgeführt; eine vierte, „die Zigeuner", wild phantastisch; eine fünfte, „die Raubbrüder", nach meiner Ansicht das Nationalste und Volksmäßigste, was Puschkin geschaffen; eine sechste, die umfangreichste von allen, betitelt „Poltawa", in welcher ein Held Byron's, Mazeppa, in eigenthümlichen Verhältnissen und eigenthümlicher Beleuchtung vor uns tritt; dann das graziöse „Märlein von Silvan, Harald und der Schwanenprinzessin". „Graf Nullin" ist der nach Rußland verpflanzte Beppo Byron's, dessen Don Juan unsern Dichter auch zu seinem Hauptwerk, einem Roman in Versen, betitelt „Eugen Onägin" (8 Bücher), anregte. Hier entfaltete Puschkin seine größte Kraft und Kunst. Die Schilderungen des Gesellschaftslebens und sozialer Typen Rußlands sind meisterhaft, die eingewobenen Reflexionen gedankenreich und voll satirischen Humors [1]). Das 6. Buch ist der Culminationspunkt des Ganzen. Das Duell zwischen dem jungen Poeten Wladimir und dem blasirten Onägin, in welchem der Erstere fällt, ist mit unübertrefflicher Energie dargestellt und Niemand wird ohne Wehmuth die Strophen lesen, welche Wladimir in der Nacht vor seinem Tode niederschreibt. Es ist, als sei Puschkin hier von einer Ahnung des eigenen tragischen Ausgangs erfaßt worden. Wäre dieser Ausgang weiter hinausgerückt worden, so hätte die russische Literatur von Puschkin noch manche Bereicherung erwarten dürfen, wie sein großartig angelegtes dramatisches Gedicht „Boris Gudunoff oder Pseudo-Dimitri" beweist [2]). Er war offenbar auf dem Wege zur Selbstständigkeit, als die unerbittliche Kugel ihm Halt gebot. So aber ist er aus der Nachahmung nie recht herausgekommen und ganz echtrussisch war er nur einmal, da, wo er in seinem berüchtigten und poetisch unbedeutenden Gedicht „an Rußlands Verläumder", vom Geist des Czarenthums erfaßt, den Völkern Europa's diesen als Schreckgespenst vorhielt. Puschkin hat auch einige treffliche Novellen geschrieben, sowie eine „Geschichte des Pugatschew'schen Aufruhrs" (deutsch v. Brandeis). Zu der durch Puschkin begründeten romantischen Schule werden insbesondere Baratinsky („Eda", „der Ball",

---

[1]) Welcher freilich mit der russischen oder, genauer gesprochen, mit der petersburger „Gesellschaft" nicht sehr sanft umspringt. In einer von der Censur gestrichenen Strophe seines Onägin hat Puschkin diese Gesellschaft so gezeichnet:

> In dieser Welt voll Thoren, Laffen,
> Verkäuflicher Gerechtigkeit,
> In Uniform gesteckter Affen,
> Auswürfe jeder Schlechtigkeit,
> Spione, frömmelnder Koketten
> Und Sklaven, stolz auf ihre Ketten —
> In dieser Welt der Heuchelei,
> Des Lugs, des Trugs, der Kriecherei,
> Verschmitztheit, Rohheit, Alltagsleere,
> Klatschsucht, Verleumdung, Unnatur,
> In diesem Tugendgrab, wo nur
> Das Laster kommt zu Ruhm und Ehre —
> In diesem Sumpf, in welchem wir
> Uns, Freunde, Alle baden hier.

[2]) A. Puschkin's Dichtungen, aus dem Russischen übers. v. R. Lippert. 2 Bde. 1840. Puschkin's poetische Werke, aus dem Russischen übers. v. Fr. Bodenstedt. 3 Bde. 1854 fg. Bekanntlich ein Uebersetzungsmeisterstück, welchem Bodenstedt ein nicht geringeres vorangeschickt hatte, nämlich seine Verdeutschung der poetischen Werke Lermontoff's in 2 Bänden, 1852.

„die Zigeunerin"), Delwig, Podolenski und der zugleich innige und feurige Lyriker Jasykoff gezählt. Einen ebenbürtigen Nachfolger oder vielmehr Mitstrebenden fand Puschkin in Michail Lermontoff. Auch der Ausgang dieses Dichters war wie der Puschkin's. Wie dieser im Onägin seine Todesart prophetisch vorhergeschaut, so Lermontoff in seinem Roman „der Held unserer Tage" und zwar höchst merkwürdiger Weise mit fast wörtlich zutreffender Bezeichnung der Umstände. Der Dichter fiel, kaum dreißig Jahre alt, am 27. Juli 1841 in einem Duell im Kaukasus, wohin er auf Veranlassung der racheheischenden Ode, die er an Puschkin's Grab angestimmt, verbannt worden war [1]). Lermontoff ist im Ganzen über den Byronismus nicht hinausgekommen; er hat als Zerrissenheitspoet begonnen und geendigt und noch das letzte oder vorletzte Gedicht, welches er geschrieben, war eine Art Stoßseufzer über das Verhältniß von Ideal und Wirklichkeit, über die Stellung des Genius zur Gesellschaft, — allerdings ein höchst genialer Stoßseufzer [2]). Allein trotz seines Byronismus

---

[1]) „Ein schreckliches und düsteres Loos — sagt der Russe Herzen (Rußl. soz. Zust. 186) — ist bei uns Jedem bereitet, der es wagt, sein Haupt über die von dem kaiserlichen Szepter vorgezeichnete Schranke zu erheben. Die Geschichte unserer Literatur ist ein Verzeichniß von Märtyrern oder ein Register von Sträflingen. Rylejeff wurde auf Nikolaus' Befehl gehenkt. Puschkin ward in einem Alter von achtunddreißig Jahren in einem Duell getödtet. Gribojedoff ist in Teheran ermordet worden. Lermontoff fiel, dreißig Jahre alt, in einem Duell im Kaukasus. Wenewitinoff ging mit zweiundzwanzig Jahren durch die Gesellschaft zu Grunde. Kolzoff wurde von seinen nächsten Verwandten zu Tode geärgert und starb dreiunddreißig Jahre alt. Belinsky kam mit fünfunddreißig Jahren in Hunger und Elend um. Polejaeff starb im Militärhospital, nachdem er gezwungen gewesen, acht Jahre im Kaukasus zu dienen. Baratinsky starb in der Verbannung, nachdem dieselbe zwölf Jahre gedauert hatte. Bestuscheff erlag, noch ganz jung, im Kaukasus, nach vorausgegangener Zwangsarbeit in Sibirien."

[2]) Es ist das Gedicht „der Prophet" gemeint (Bodenstedt's Uebers. I, 306): —

Seit mir vom ewigen Geschick
Gegeben ward prophetisch Wesen,
Konnt' ich in jedem Menschenblick
Das Laster und die Bosheit lesen.

Durch That und Wort der Tugend dann
Wollt' ich die Welt vom Bösen reinigen,
Doch meine Nächsten huben an
Zu zürnen mir und mich zu steinigen.

Ich streute Asche auf mein Haupt,
Entfloh den Städten weit und büßte; —
Jetzt leb' ich, alles Guts beraubt,
Gleichwie ein Vogel in der Wüste.

Mir, nach des Ew'gen Rathschluß, dort
Beugt sich die Creatur der Erde,
Die Sterne horchen meinem Wort
Mit freudestralender Geberde.

Doch wenn ich jetzt noch dann und wann
Zur Vaterstadt die Schritte richte,
So hebt der Greis zum Kinde an
Mit selbstzufriedenem Gesichte:

„Seht, euch ein Beispiel sei der Thor!
Wie stolz er that mit seiner Kunde,
Und thöricht spiegelt' er uns vor,
Es rede Gott aus seinem Munde!

muß Lermontoff zugestanden werden, daß seine Poesie das freieste, selbstständigste und männlichste Wort, welches Rußland bislang gesprochen hat. Lermontoff's Dichten war das rastlose Ringen eines freien, einsamen und vornehmen Geistes gegen den nivellirenden Druck einer unerbittlichen Autokratie und gewiß war die Verzweiflung des sich freifühlenden Russen gegenüber dem Czarismus eine wahrere und berechtigtere als die des englischen Lords gegenüber den Zuständen seines Landes. Lermontoff ist bedeutend in der Lyrik und groß in der poetischen Erzählung. Seine byronisch gefärbten Dichtungen letzterer Art („der Tscherkessenknabe", eigtl. Mtsiri, der Noviz, „Ismail Bey", „Hadschi-Abrek", „der Dämon", „die Rentmeisterin") spielen fast alle im Kaukasus, dessen Natur sie prachtvoll schildern. Den „Tscherkessenknaben" hat man mit Recht ein „Juwel der modernen Poesie" genannt, aber höher noch stellte sich, originaler erwies sich Lermontoff in seinem echtnationalen, reinrussischen „Lied von dem Czaren Iwan Wassiljewitsch, seinem jungen Leibwächter Kiribéjewitsch und dem kühnen Kaufherrn Kalaschnikoff". Denn dieses kleine Epos gibt Geist und Form altslavischer Volkspoesie mit unvergleichlicher Naivetät und Treue wieder und zwar in Form eines vollendeten Kunstwerks.

Rußland ist aller Hemmnisse und Hindernisse ungeachtet in die europäische Kulturbewegung eingetreten und Männer wie der vielverdiente, freilich zuletzt dennoch durch den Czarismus gebeugte und gebrochene Publizist und Popularhistoriker Nikolaus Polewoi (1796—1846) haben ihre beste Kraft daran gesetzt, ihrem Vaterland die Segnungen wahrer Bildung zu Theil werden zu lassen, — in ganz anderer, in edlerer Weise als der in seinen säbelrasselnden Spectakeldramen die Czarenvergötterung bis zum Blödsinn treibende Kukolnik oder der Polyhistor Bulgarin, eine Art russischer Kotzebue [1]). Die wissenschaftliche Literatur hat an Umfang und Bedeutung zugenommen. In der historischen Kritik haben sich hervorgethan Pogodin und Katschenowsky, welcher, wie Niebuhr mit der römischen Urgeschichte gethan, die ganze ältere Geschichte Rußlands als eine Composition von Mythen betrachtet und der Chronik Nestor's, wie dem Heldengedicht von Igor's Zug, ihr Alter bestreitet. Weniger skeptisch zeigt sich Ustrialoff in seiner „Geschichte Rußlands" (deutsch 1840). Die ästhetische Kritik und die Literarhistorik haben begründet und ausgebildet Mersläkoff, Gretsch, Shewireff, Maksimowicz, der schon mehrfach genannte Alexander Herzen und der geistvolle Fürst Wäsemsky, welcher ehrlich genug war, zu gestehen: „Das russische Volk erwartet erst eine Literatur. Bis dahin war die Literatur Alles, was sie sein wollte: sie war französisch, deutsch, classisch, romantisch, aber nie russisch. Die Verse Lomonossoff's, die Lyrik Derschawin's, endlich Puschkin's so wunderbar mannigfaltige und dem Volkscharakter sich nähernden Werke, kurz die gesammte bisherige russische Literatur kann der Undankbarkeit und Ungerechtigkeit gegen ihr eigenes Vaterland beschuldigt werden, denn sie stellt durchaus nicht das Leben ihres Volkes dar. Sie ist nur der Widerhall der sogenannten civilisirten oder europäischen allgemeinen Salongesellschaft. Die echtrussische Gesellschaft hat den Mund noch nicht aufgethan."

Dieser Ausspruch dürfte indessen jetzt etwas einzuschränken sein, im Hinblick auf eine nationale Dichtung wie Lermontoff's Lied vom grausen Czaren und im

---

Seht seine hagere Gestalt,
Sein Antlitz, ganz entstellt vom Leiden;
Seht, Kinder, wie jetzt Jung und Alt
Ihn voll Verachtung scheu'n und meiden!"

[1]) Bulgarin ist von Geburt ein Pole. Seine Memoiren (deutsch v. Reinthal und Clemenz, 1858 fg.) geben eine anschauliche Schilderung der Zustände Polens zur Zeit des Untergangs der Republik.

Hinblick auf eine neuere Phase der russischen Lyrik und Novellistik. Zwar hat ein durch Shakspeare und Göthe beeinflußter jüngerer Dichterkreis, zu welchem man Wenewitinoff, Chomäkoff, Benediktoff, Timofejew und Jakubowicz zählt, weniger geleistet als versprochen; dagegen aber haben der arme Alexei Kolzoff, dann S. Alipanoff und A. J. Ul'janov Lieder gesungen, die ganz frisch und eigenthümlich aus dem russischen Volksherzen entsprungen sind und eine originale Lyrik eröffnen [1]). Auch in der Novellistik fand ein unleugbarer Vorschritt statt [2]). Ihre Hauptpfleger waren der unglückliche A. Bestuscheff (genannt Marlinsky, gest. 1837), der, in die Verschwörung von 1825 verwickelt, erst nach Sibirien, dann als gemeiner Soldat in den Kaukasus geschickt wurde, dessen schönes Gedicht „Woinarowski" Chamisso verdeutschte und dessen unter dem Titel „Kaukasus" gesammelte Erzählungen und Skizzen trotz der manchmal etwas ungeschlachten Form überall einen Poeten von nicht geringer Begabung verrathen; ferner von Odojewsky, Dahl, Uschakoff, Karlhoff, Shtschukin, Helene Hahn, Pawloff, Herzen und Gogol. Der Letztere ist der Ursprünglichste und Eigenthümlichste von allen. Man darf ihn einen wirklich nationalen Novellisten nennen und seine Gemälde des Provinziallebens, insbesondere des kleinrussischen, wie er sie in seinen zahlreichen größeren und kleineren Novellen (z. B. in dem Roman „die todten Seelen") aufgestellt hat, sind höchst anziehend. Gogol steht übrigens nicht allein. Denn wie in seinen Novellen die „echtrussische Gesellschaft" allerdings „den Mund aufgethan" hat, so auch in den photographisch-treuen Schilderungen russischen Daseins von Turghenew („Aus dem Tagebuch eines Jägers") und Alsakoff („Russische Familienchronik").

---

[1]) Zur Bestätigung dessen betrachte man die nachstehende kurze (durch Altmann verdeutschte) Romanze von Ul'janov, welche den schönsten Aeußerungen der slavischen Volkspoesie ebenbürtig ist.

„Heda! wer klopft so ungestüm
An meines Hauses Pforte?"
„„Dein Gatte, Mascha, ist's, mach' auf!""
„Halt! gib Erkennungsworte!"

„„In deinem Hofe steht ein Strauch,
Der Nüsse viel mag tragen.""
„Ha, Schelm! fürwahr, das konnte dir
Der Nachbarn Einer sagen."

„„In deiner Stube steht ein Bett
Von Ebenholz, dem braunen.""
„Ha, Schelm! die Amme mochte dir
Wohl zu die Kunde raunen."

„„An deinem Busen ist ein Mal,
Inmitten beider Brüste!""
„O, auf die Thür! tritt ein, Iwan!
Sei der von mir Geküßte!"

[2]) Varnhagen, Seebach, Löbenstein, Lippert und Wolfsohn haben eine beträchtliche Anzahl russischer Novellen verdeutscht.

Zweites Kapitel.

Ungarn[1]).

Die an Wortformen und Fügungen sehr reiche und höchst wohlklingende Sprache der Ungarn oder, wie sie selbst sich nennen, der Magyaren (Madjaren) ist schon darum ungemein merkwürdig, weil sie einsam und verwandtenlos unter den europäischen Idiomen dasteht. Sie gehört zu keiner der Sprachenfamilien unseres Erdtheils, sondern ist eine rein orientalische, ein Zweig des mongolischen Sprachstamms, und hat sich in seltener Unvermischtheit und Reinheit entwickelt. Auch macht sie, mit Kertbeny zu sprechen, „neben ihrer prächtigen Accentcoloratur noch die wunderbare Ausnahme von allen civilisirten Sprachen, daß sie durchaus in keine Mundart, in kein Patois, keinen Jargon oder Localaccent ausartete, vielmehr auch der geläutertste Schriftsteller sie so schreibt, der beste Schauspieler sie so declamirt und der vollendetste Redner sie so betont, wie sie der letzte Bauer stets klar und schön ausspricht."

Mit dieser Selbstständigkeit und Eigenthümlichkeit der Sprache hielt die Literatur Ungarns nicht gleichen Schritt. Erst in neuerer und neuester Zeit hat die ungarische Poesie angefangen, nach Befreiung aus den Fesseln der Nachahmung zu ringen, und nicht ohne Erfolg. Zwar die Volkspoesie, die sich von Alters her in Liedern und Märchen äußerte, war dem orientalisch-feurigen Charakter der Magyaren stets analog geblieben. In ihr lebte das Ungarland mit seinen Haiden und Pußten, mit seinem nomadenhaften, an die Ursitze der Magyaren in den Steppen der Mongolei gemahnenden Hirten- und Zigeunertreiben, mit seinen Czikos, Juhás und Huszaren, mit seinen Erinnerungen an die glorreichen Thaten, die es gegen Türken und Oestreicher verrichtet, und an die namenlosen Leiden,

---

[1]) Magyarische Gedichte, übersetzt und mit einer Uebersicht der Geschichte der magyarischen Poesie eingeleitet von Johann Grafen Mailáth, 1825. Blumenlese aus ungarischen Dichtern, mit einer einleitenden Geschichte der ungarischen Poesie begleitet, von F. Toldy (welcher 1850 eine umfassende Geschichte d. ung. Lit. herauszugeben angefangen), 1828. Pannonia von G. Steinacker, 1840. Vgl. über ungarische Sprache und Literatur das „Ausland" Jahrg. 1846, Bd. 1—2. Zur ungarischen Volkspoesie: Erdély, Sammlung ungarischer Volkslieder (Originale) 1846. Verdeutschungen: Greguss, Ungarische Volkslieder, 1846; Kertbeny: Sechshundert ungrische Volkslieder, 1850; Kertbeny: Album hundert ungrischer Dichter, in eigenen und fremden Uebersetzungen (mit biograph. und literarhistor. Erläuterungen), 3. Aufl. 1858.

welche es in diesen Kämpfen erduldet. „Im Gebraus der Schlachten,“ sagt Mailáth, „bei dem freudigen Lärm festlicher Mahle, in den Stürmen der Berathschlagungen, in der Stille des patriarchalischen Lebens unserer Altvordern herrschte das Lied; Dichtung und Geschichte wandelten Hand in Hand.“ Allein es erging der Volkspoesie in Ungarn, wie es ihr überall erging, bis sie in unsern Tagen endlich wieder zu Ehren gekommen. Die Gelehrten verachteten sie, die Gebildeten kümmerten sich nicht darum, was das „rohe“ Volk sang. Zudem hatte die Landessprache selbst harte Kämpfe zu bestehen, bevor sie sich zu politischer, sozialer und literarischer Geltung durchrang. Ein barbarisirtes Latein war Staats- und Gerichtssprache, der Adel sprach im Umgang französisch, die Gelehrten schrieben lateinisch oder deutsch. Erst mit der erbitterten nationalen Reaction, welche Joseph's II. gewaltsame Germanisirungsversuche in Ungarn erfuhren, beginnt das Aufblühen der ungarischen Sprache. Unter den Nachfolgern dieses Monarchen wurden auf den ungarischen Reichstagen Gesetze festgestellt, wonach die einheimische Sprache in allen niedern und höhern Schulen gelehrt und wonach sie zur Staats- und Gerichtssprache erhoben wurde. Ueberhaupt wurde von da ab die politische Opposition der Ungarn gegen Oestreich ein mächtiger Hebel zur Förderung der ungarischen Sprache und Literatur.

Doch blieb die letztere, deren älteste Denkmäler in's 15. Jahrhundert hinaufreichen, das 16., 17. und 18. Jahrhundert hindurch ein bloßes Echo der damals in Europa gäng und gäben Kunstdichtung, wie die epischen, dramatischen, didaktischen und lyrischen Versuche der Tinödi, Balassa, Szegédi, Rimai, Erdösi aus dem 16., der Zriny, Liszti, Koháry, Beniczky, Gyöngyösi aus dem 17., der Faludi, Radáy, Orczi, Szabó, Virág, Anyós, Verseghy, Endrödi, Kazinczy, Dayka, Kiß, Horvat, Szentmiklossy, Toth, Döbrentei, Vitkovits und Anderer aus dem 18. Jahrhundert darthun. Sie alle nennt ein Ungar „blasse Nachahmer der Deutschen, welche die Franzosen nachahmten, der Franzosen, welche die Italiener, und der Italiener, welche die Alten imitirten.“ An der Schwelle des 19. Jahrhunderts steht Kisfaludy Sándor (Alexander, 1772—1844), dessen Ruhm der Liedercyklus „Himfy's Liebe“ begründet und der auch im Epos und Drama mißlungene Versuche angestellt hat. „Himfy's Liebe“ enthält in 20 Abschnitten 400 Lieder (Dals), die ganz im Sinne Petrarca's gedacht und in dessen Manier ausgeführt sind. Nationales ist gar Nichts in dieser geschraubten und gedehnten, wenn auch melodischen Lyrik und deßhalb wollen es die Ungarn jetzt auch nicht mehr gelten lassen, wenn man in derselben die Morgenröthe ihrer neuen Literatur sehen will. Größere Achtnng zollen sie einem jüngeren Bruder des Himfysängers, Karl Kisfaludy (geb. 1790), wie auch D. Berzsenyi (geb. 1780), F. Kölcsey (geb. 1790), G. Czuczor, M. Csokonai (geb. 1773) und M. Vörösmarty (1800—1855), die alle mehr oder weniger aus der einzig lauteren Quelle einer wahren Nationalliteratur, aus der Volkspoesie, schöpften und eine ungarische Lyrik begründeten. Ihre Lieder sind denn auch großentheils wieder in den Mund des Volkes übergegangen und insbesondere klingt Csokonai's berühmtes Liebeslied an seinen Weinschlauch (Kulács) durch ganz Ungarn. Kölcsey dichtete schöne Balladen und Romanzen, K. Kisfaludi höchst witzige, ganz auf nationalem Boden stehende Lustspiele und historische, etwas zu sentenzenreiche Schauspiele, Vörösmarty hat sein reiches Talent fast in allen Gattungen der Poesie erprobt, namentlich auch im geschichtlichen Drama. Er ist der anerkannte Nationaldichter [1]). Angeregt durch die deutsche und die englische Literatur, hat er sich

[1]) Vor Allem durch seinen berühmten „Aufruf“ (Szózat), die magyarische Marseillaise, welche in Moltke's Verdeutschung so lautet: —

im Lied, in der Ode und Elegie, im Epos und Schauspiel über alle seine Vorgänger weit hinweggeschwungen, so weit, daß es nicht Uebertreibung, sondern nur Gerechtigkeit ist, zu sagen, Vörösmarty habe die Literatur seines Landes geschaffen. „Ungrischer Poesie Olympier“ hat ihn daher ein Landsmann volltönend genannt. (Vollst. Gesammtausg. s. Werke in 10 Bänden, 1845—47). Baiza, Lißnyai und Bartsay verdienen als Lyriker ebenfalls Erwähnung.

Der originellste und volksthümlichste aller bis jetzt aufgestandenen ungarischen Dichter ist jedoch Alexander Petöfi (geb. am 1. Jan. 1823 zu Kunszent-

---

Dem Vaterland, o Ungar, halt
Die Treue unbefleckt,
Das — deine Wieg' und einst dein Grab —
Dich hebt und pflegt und deckt.

Auf weiter Erde nirgend sonst
Winkt eine Stätte dir;
Hier mußt du deinem Schicksal stehn,
Hier leben, sterben hier.

Dieß ist der Boden, wo so oft
Floß deiner Väter Blut;
Auf welchem die Erinnerung
Von tausend Jahren ruht.

Hier rang um einer Heimat Herd
Held Arpads Kriegerschwarm;
Hier brach entzwei der Knechtschaft Joch
Des tapfern Hunyads Arm.

O Freiheit! hier entrollte oft
Dein blutig Banner sich,
Und unsere Besten sanken hin
Im langen Kampf für dich

Und trotz so manchem Schicksalsschlag,
Davon dieß Land erbebt,
Gebeugt zwar, doch gebrochen nicht,
Des Landes Volk noch lebt!

Es lebt und an die ganze Welt
Ergeht sein Aufgebot:
„Ein tausendjährig Leiden fleht
Um Leben oder Tod!“

Es kann nicht sein, daß so viel Blut
Vergossen nur zur Schmach,
Umsonst der Gram um's Vaterland
Die treusten Herzen brach.

Es kann nicht sein, daß so viel Geist
Und Kraft und heil'ger Muth
Hinwelken soll, weil auf dem Land
Ein schwerer Fluch nun ruht.

Noch kommen muß und kommen wird
Ein beſſ'rer Tag, um den
Viel hunderttausend Lippen, ach!
Mit heißer Inbrunst fleh'n.

Sonst kommen wird, wenn's kommen muß,
Ein Sterben, blutig groß,
Wo über'm Leichnam eines Volks
Sich schließt der Erde Schooß.

miklos), ein Magyar jeder Zoll, dessen Kampflieder „der Huszar und Csikos mitten in den Schlachten (von 1848—49, welche der Dichter selber mitfocht und in deren einer er spurlos verschwand) anstimmten, dessen prophetische Vaterlandsgesänge die ganze Jugend, dessen reizende Liebeslieder jede Bauerndirne nachsingt und dessen poetische Erzählungen in allen Spinnstuben heimisch sind." Petöfi war sehr fruchtbar. Seine lyrischen Gedichte erschienen von 1844—47 in sechs Sammlungen (Gedichte, neue Dichtungen, Liebesperlen, Cypressenblätter, sternenlose Nächte, Wolken [1]). Er ist so zu sagen Naturdichter, denn er entlief den Studien sehr bald, um Soldat zu werden, und zog dann, von seinem Vater losgekauft, mehrere Jahre als Mitglied einer wandernden Komödiantenbande im Lande umher. Es ist durchaus nichts Gelehrtes an ihm, Gott sei Dank! Er ist in mehr als einer Beziehung der Burns Ungarns. Voll ursprünglicher Phantasie, unmittelbarer und ungetrübter Naturanschauung, voll Fröhlichkeit und schalkhafter Laune, voll Stolz auf sein Land, voll Feuereifer für das Heil seiner Nation, zieht er uns in seinen Liedern mit „in die kräftige und wohlthuende Atmosphäre eines kerngesunden, urpoetischen, rassenhaften Volkes". Ueberall klingen bei ihm die Volksmelodieen als Grundtöne an. Seine Genrebildchen aus dem Leben des Bauers, des Hirten, des Räubers sind naiv und plastisch wie das echteste Volkslied. Seine Liebes- und Weinlieder zeigen in ihrer Wahrheit, daß sie zugleich gelebt und gedichtet wurden. Meisterhaft malt er mit wenigen Farbenstrichen die heimatliche Steppennatur und ein flammender Patriotismus sprüht aus seinen Apostrophen „an das Magyarenvolk". Ganz in der naiv-phantastischen Weise der populären Erzähler in einer Csárda oder beim nächtlichen Hirtenfeuer sind Petöfi's Bauernmärchen („der Dorfhammer", „Held János", deutsch v. Kertbeny) erzählt. Er geht da gleichsam mit verhängtem Zügel in die himmelblaue Märchenwillkür hinein, die mit souveräner Zaubermacht Unmöglichkeiten aller Art zusammenwürfelt [2]). Den Vorschritt der ungarischen Literatur, welchen Petöfi als Lyriker vermittelte, beförderte als Epiker Johann Arany (geb. 1817,

---

Und auf des todten Volkes Grab
Die Völker werden sehn,
Und in Millionen Augen wird
Die Trauerthräne stehn.

O Ungar, halt dem Vaterland
Die Treue unbefleckt,
Das dich erhält und, wann du fällst,
Mit seinem Rasen deckt.

Auf weiter Erde nirgend sonst
Winkt eine Stätte dir;
Hier mußt du deinem Schicksal stehn —
Hier leben, sterben hier.

[1]) Gedichte von Petöfi, aus d. Ungarischen durch A. Dux, 1846. Gedichte v. A. Petöfi, aus d. Ungarischen durch Kertbeny, 1849. A. Petöfi, Dichtungen, nach d. Ungarischen in eigenen und fremden Uebersetzungen von K. M. Kertbeny, 1860. Gedichte von A. Petöfi, übers. von Szarvady und Hartmann, 1851.

[2]) Von dem Ton dieser Märchenpoesie wird folgende Stelle aus Petöfi's „János", entnommen der Schilderung des Zuges, welchen eine Schaar ungarischer Hussaren gegen die Türken unternommen, eine Vorstellung geben: —

In der Mitte Indiens sind die Berge nieder,
Doch dann strecken immer höher sie die Glieder,
Und wo beider Länder Gränzen sich begleichen,
Bis hinein die Berge in den Himmel reichen.

„Toldi“, „die Belagerung von Murany“), welchem sich als Mitstrebende Szaß und Tompa anschlossen (vgl. die Einleitung zu Kertbeny's Verdeutschung der erzähl. Dichtungen Arany's, 1851). Die ungarische Novellistik ist zu einem bedeutenden Umfang angewachsen. Von ihren Pflegern sind am bekanntesten geworden N. Jósika, der eine ganze Reihe historischer Romane (Abafi, der letzte Bathory, Zrinyi, Stephan Jósika u. a. m.) geliefert hat, und J. v. Eötvös, ein ebenfalls fruchtbarer Novellist, dessen „Dorfnotar“ unter den Erzeugnissen der modernen europäischen Romanliteratur einen hohen Rang einnimmt.

Hier nun ist zu melden, daß die Mannschaft schwitzte,
Jeder nahm das Halstuch ab und was nur hitzte;
Und wie nicht? Denn über ihrem Haupt im Runde
Stand die Sonne, kaum entfernt mehr eine Stunde.

Stücke Luft zur Nahrung mußten ab sie reißen,
Denn sie war so dick, daß man sie konnte beißen;
Um zu trinken mußten sie so flink wie Katzen
Wasser aus den Wolken sich herunterkratzen.

Endlich konnten auf des Berges First sie dringen,
Dorten war's so warm, daß sie des Nachts nur gingen
Und nur langsam, denn gar groß war die Beschwerde,
Da inmitt' der Sterne stolperten die Pferde.

Drittes Kapitel.

Neugriechenland [1]).

Wir haben oben (Buch I., Kap. II.) die Nachblüthe der Literatur des alten Hellas betrachtet und gesehen, daß im alexandrinischen und byzantinischen Zeitalter Dichter von größerer oder geringerer Begabung lebten, welche es sich hauptsächlich angelegen sein ließen, eine Erneuerung der epischen Poesie zu versuchen. Diese Versuche tauchten auch später immer wieder auf, wenngleich der echt epische hellenische Geist längst entwichen war in einer Zeit, wo die byzantinischen Griechen sogar ihren glorreichen Stammnamen ablegten, um sich statt Hellenen „Rhomäer" (Ῥωμαιοι) zu nennen. Die Kriegsthaten des Kaisers Heraklios gegen die Perser in der ersten Hälfte des 7. Jahrhunderts fanden in dem Diakon Gregorios von Pisidien einen epischen Schilderer, der noch zu den bessern gehört; im 10. Jahrhundert wurde die Eroberung Kreta's durch Nikephoros Phokas von dem Diakon Theodosios besungen, welcher den Mangel an Poesie durch höfische Schweifwedelei zu ersetzen suchte; im 12. Jahrhundert schrieb Konstantin Manasses eine Art Weltchronik in Versen, während sein jüngerer Zeitgenosse, der als Grammatiker berühmte Johann Tzetzes, in seinen sogenannten „historischen Chiliaden" einen wunderlichen Brei von allerlei Geschichten, heidnischen Mythen und christlichen Legenden zusammenrührte. Man trifft das Rechte, wenn man diese ganze byzantinische Literatur als die Literatur der Schnörkelei und der Niederträchtigkeit bezeichnet [2]).

---

[1]) A. Koraïs Mémorial sur l'état actuel de la civilisation de la Grèce, 1803. J. Rizo-Neroulos: Cours de la littérature grècque moderne, 1827. Leake: Researches in Greece. Mittheilungen aus der Geschichte und Dichtung der Neugriechen, Kobl. 1825. K. Iken: Leukothea, 1827. A. Ellissen: Polyglotte der europäischen Poesie, Bd. 1, S. 176—434. Ellissen: Analekten der mittel- und neugriechischen Literatur, 4 Bde. 1855 fg. Brandis: Mittheilungen über Griechenland, 3 Thle. Thiersch: De l'état actuel de la Grèce, 2 Thle. 1833. D. H. Sanders: Das Volksleben der Neugriechen, 1844. C. Fauriel: Chants populaires de la Grèce moderne, 1824 (deutsch v. W. Müller, 1825). N. Tommaseo: Canti popolari, 4. Bd. 1841. J. M. Firmenich: Neugriechische Volksgesänge, 1840. Neugriechische Volks- und Freiheitslieder, Grünberg und Leipzig 1842.

[2]) Den Ungeist der genannten und anderer byzantinischen Versler charakterisirt sehr gut die Versicherung, welche Manuel Phile in einer Widmungsepistel an den Kaiser Andronikos II. richtete: —

Das gänzliche Erlöschen der hellenischen Weltanschauung, wie es in Byzanz eintrat, mußte die Rhomäer für mittelalterlich romantische Einflüsse empfänglich machen. In des Theodoros Prodromos Roman „Dosikles und Rhodanthe“ aus dem Anfang des 12. Jahrhunderts machen sich schon Anklänge der Romantik hörbar, welche sich dann mehr und mehr verstärkten, nachdem die Byzantiner durch die Kreuzfahrer mit dem abendländischen Ritterthum und seiner romantischen Dichtung bekannt gemacht worden waren. Nicht nur der Inhalt der rhomäischen Dichtkunst modelte sich jetzt romantisch, sondern auch die Sprache und Form. Als das vorherrschende Versmaß, dessen sich statt des althellenischen Hexameters und Trimeters die mittel- und neugriechische Poesie in allen Gattungen bediente und noch bedient, ist der sogenannte politische Vers d. h. ein nach dem Accent gemessener siebenfüßiger Jambus (der jambische Tetrameter catalecticus). Diesem Metrum gesellte sich der Reim der Romanen, welcher von den neugriechischen Kunstdichtern fast durchgängig angewandt wird, während er bekanntlich bei den alten Griechen, wie von Homer, nur hie und da zufällig oder, wie von Aristophanes, mit bestimmter parodistischer Absicht gebraucht wurde. Aus Westeuropa wurden auch die Stoffe eingeführt, welche die mittelgriechischen Poeten mit Vorliebe behandelten, wie die romantischen Sagenkreise und die Thierfabel, welche letztere in einem der ältesten gereimten Gedichte, in der „Geschichte vom Esel, Wolf und Fuchs“ satirisch aufgefaßt und durchgeführt ist. Das romantische Epos „Rhotokritos“ von Wizenzos Kornaros, welcher zur Zeit der Herrschaft Venedigs über Kreta auf dieser Insel lebte, ist das voluminöseste griechische Dichtwerk, welches seit dem Fall Konstantinopels entstanden, und es schildert ganz in der Manier der südwesteuropäischen Romantik die Liebesgeschichte des ritterlichen Rhotokritos und der athenischen Königstochter Aretusa. (Die Episode Charidimos findet sich verdeutscht in Ellissens Polyglotte, I, 283—91). Ein anderes romantisches Heldengedicht ist „der alte Ritter“ (ὁ πρέσβυς ἱππότης, deutsch v. Ellissen 1846), dessen Stoff der Artussage angehört. Im 17. Jahrhundert fand die süßliche Schäferdichtung unter den Griechen Bewunderer und Nachahmer, wie „die schöne Schäferin“ des Nikolaos Drymitikos darthut; doch gedieh in dieser Zeit auch Edleres, wie die begeisterte Schilderung der althellenischen Herrlichkeit und ihres Untergangs, welche Leon Allatios (1638) seiner dem Cardinal Richelieu für das von den Türken zertretene Griechenland um Hülfe anflehenden „Hellas“ in den Mund legte (deutsch v. Ellissen, Polygl. 305 fg.). Stolzes Vaterlandsgefühl und tiefe Wehmuth mischen sich in diesem Gedicht in beredter Weise und Allatios eröffnet würdig die Reihe der neugriechischen Freiheitssänger.

Der Berühmteste derselben und zugleich der erste Märtyrer für die Freiheit von Neuhellas ist Konstantinos Rhigas, geboren um 1753 zu Velestini in Thessalien, 1798 in Triest von den Oestreichern gefangen, an die Türken ausgeliefert und von diesen als Rebell zu Belgrad gemordet. Die Ideen der französischen Revolution hatten in Rhigas den Gedanken der Befreiung seines Volkes von der türkischen Herrschaft wachgerufen. Er weihte ihm das Leben, stiftete zum Zwecke seiner Verwirklichung eine geheime politische Verbindung (Hetairia), welche in den Emancipationsversuchen der Neugriechen bekanntlich eine große Rolle spielte, und gab den Gesinnungen und Gefühlen seiner Landsleute einen Ausdruck und eine Losung in seinem unsterblichen Kriegslied gegen die Türken: „Auf, ihr

---

Θέλω γὰρ εἶναι φιλοδέσποτος κύων
Ὁρῶν ἐπ' αὐτὰς τῆς τραπέζης τὰς ψίχας.

(Ich will ja ein despotentreuer Hund nur sein,
Nur nach den Brocken schauend von des Herren Tisch.)

Söhne der Hellenen!“ (*Δεῦτε, παῖδες τῶν Ἑλλήνων!*), welches man mit Recht die griechische Marseillaise nennt. Dem edlen Rhigas wird auch die kaum minder berühmte, von Begeisterung schwellende Kriegshymne „Wie lange, Pallikaren?“ (*Ὡς πότε, παλληκάρια?*) zugeschrieben, doch nennen Einige als Verfasser derselben auch den hochherzigen Adamantios Korais (1748—1833), welcher um Neugriechenland so viele literarische und politische Verdienste sich erworben hat. (Die beiden Hymnen deutsch bei Ellissen, Polygl. 344 fg.) Ausgangs des 18. und Anfangs des 19. Jahrhunderts regte sich unter den Griechen neben dieser Tyrtäischen Lyrik überhaupt wieder ein literarisches Leben. Athanasios Christopulos sang seine leichten anmuthigen Wein- und Liebesliedchen, welche ihm nicht grundlos den Ehrennamen des neugriechischen Anakreon verschafften, Johannes Sabelios dichtete, freilich in der starren Manier Alfieri's, patriotische Tragödien (Timoleon, Konstantin Paläologos, Rhigas), während den tragischen Arbeiten des Nikolaos Pikkolos (der Tod des Demosthenes) und des Jakowakis Rhisos Nerulos (Aspasia, Polyxena) mehr die wortreiche französische Pseudoclassik als die echthellenische zum Muster gedient hat. Der Letztgenannte ist als komischer Epiker („der Raub der Truthenne“) origineller und glücklicher gewesen denn als Dramatiker. Frankreich hat auf die neugriechische Kunstdichtung bis auf die neueste Zeit herab vorwiegenden Einfluß geübt. Die französischen Tragiker und Boileau, dann Rouget de l'Isle und Beranger lösten einander als Muster ab.

Die neueste Periode der neugriechischen Literatur eröffnen als Kunstdichter (*λόγιοι*) die beiden berühmten Patrioten, Spyridon Trikupis mit seinem vaterländisch-romantischen Gedicht „Dimos“ (1821), und der Gefangene von Mumkatsch, Alexander Ypsilantis (1792—1828), mit seinem schönen, im Volkston gesungenen „Klaglied des verbannten Vögelchens“ (deutsch von Ellissen, 1837); die Koryphäen dieser Periode aber sind die Brüder Alexander und Panagiotis Sutsos. Alexander Sutsos ist ein sehr vielseitiger Dichter von der feurigsten patriotischen Gesinnung. Er hat sich im Trauerspiel und Lustspiel versucht, den politischen Roman „der Verbannte“ (*Ἐξόριστος*) geschrieben, das romantisch-politische Epos „der Umherschweifende“ (*ὁ περιπλανώμενος*), außerdem viele patriotische Oden und Satiren gedichtet, auch in französischer Sprache eine Histoire de la révolution grècque verfaßt. Thiersch rühmt von ihm, daß er sich durch die männliche und erhabene Einfachheit seiner Dichtungen auszeichne und daß er, obgleich durchdrungen von dem Geiste des alten Griechenlands, dennoch einen eigenen und originellen Weg gehe. Es möchte jedoch dieses Lob hinsichtlich der Einfachheit und Originalität etwas zu beschränken sein, denn Alexander Sutsos' Dichtungen theilen ein Grundübel der neugriechischen Kunstpoesie, daß sie nämlich mehr in die Breite als in die Tiefe gehen, und dann sind sie gar oft nur ein Echo der modernen europäischen Literatur. Insbesondere können dieses seine unter dem Titel „*Πανόραμα τῆς Ἑλλάδος*“ (1833) gesammelten Satiren beweisen, welche, gegen die Verwaltung Kapodistria's gerichtet, offenbar von Beranger beeinflußt sind [1]). Panagiotis Sutsos wetteiferte mit seinem Bruder in vaterländischer Ge-

---

[1]) Zum Beleg des Gesagten setze ich die durch L. v. H. übertragene Satire auf das durch Kapodistria erlassene Preßgesetz her, die um so interessanter ist, als sie eine, freilich untröstliche, Parallele zwischen neugriechischer und — anderweitiger Preßgesetzgebung bietet.

Jüngst sprach ein Mann des Raths zu mir mit heitrem Munde:
Hör', freier Sutsos, mich! Ich bring' dir frohe Kunde.
Hier sollst du den Entwurf zum Preßgesetz empfangen —
Der Plan ist von mir ausgegangen —
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund — nur schreiben darfst du nicht!

sinnung, war aber viel weicher in der poetischen Aeußerung derselben. Sein lyrisches Drama „der Wanderer“, sein Roman „Leandros“ sind von ossianisch-werther'schen Thränen stark benetzt, wie auch seine Lieder auf die heroischen Thaten des griechischen Freiheitskrieges den elegischen Ton vorschlagen lassen. Seine lyrischen Gedichte hat er unter dem Titel „ἡ κιθάρα“ (1835) gesammelt. Ein sehr begabter Dichter und feuriger Patriot ist A. Rhisos Rhangawis, der in seinem Epos „ὁ λαοπλάνος“ die Schicksale des Mönchs Stephanos, der sich unter Katharina II. für ihren gemeuchelten Gemahl (Peter III.) ausgab, behandelte und diese Gelegenheit ergriff, um energisch gegen die russische Politik aufzutreten, die an Griechenland so viel gesündigt. Rhangawis' Tragödien („Phrosyne“, „der Vorabend“), in welchen auch sehr schöne lyrische Stellen vorkommen, sind die bedeutendsten der neugriechischen Literatur und sein politisches Lustspiel „die Hochzeit des Kutrulis“ (deutsch von Sanders) liefert ein höchst ergötzliches Zeugniß, daß der Geist des Aristophanes auch in Neuhellas noch nicht erstorben sei. Unter dem jüngsten neugriechischen Dichtergeschlecht ragen die patriotischen Lyriker Theodor Orphanidis und Johannes Karasutsas hervor.

Ich habe bisher die neugriechische Volkspoesie absichtlich unerwähnt gelassen, um vermittelst einer kurzen Betrachtung derselben meinem Buche einen würdigen Abschluß zu geben. Die Volkspoesie scheint unter den Griechen nie ganz verstummt zu sein und selbst in den trübsten Zeiten ihrer neueren Geschichte die althellenischen Traditionen einigermaßen unter ihnen wach erhalten zu haben, wie z. B. das alte Volkslied „Charos und die Seelen“ beweist. Entschieden ist, daß die Ueberbleibsel der älteren Volksdichtung und die Früchte der neueren an wahrhaft

---

Beim Cassationshof ist Vorsitzender mein Bruder
Und mein Herr Vetter lenkt mit an des Staates Ruder;
Ich leck' im Winkel hier an meinem süßen Knochen;
Doch für die Presse hab' ich stets mit Muth gesprochen!
Frei ist die Presse, Freund, für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden,
Frei ist die Presse, Freund, — nur schreiben darfst du nicht!

Einer der Herrn Collegen,
Der sprach, der Teufel weiß, warum, der sprach dagegen;
Gegen die Aufklärung sprach er mit lauter Stimme —
Ich stopfte ihm den Mund, ja, ich in meinem Grimme . . . .
Frei ist die Presse, Freund, — für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund, — nur schreiben darfst du nicht!

Jetzt setz' dich hin und schreib', und schone uns nur nicht!
Schreib jetzt ein bittres Spottgedicht!
Was auch, und wer es sei, der deinen Witz mag kitzeln,
Die kannst fortan du frei bewitzeln!
Frei ist die Presse, Freund, — für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund, — nur schreiben darfst du nicht!

Was wartest du denn noch? Nimm gleich das Federmesser,
Schneid' dir die Federspitz', 's Papier leg' auf den Schooß!
Willst rothe Dinte du? Anfangs ist rothe besser! —
Und gegen Groß und Klein lass' deinen Witz jetzt los!
Frei ist die Presse, Freund, — für den, der da verspricht,
Nicht die Minister anzufeinden,
Auch die Beamten nicht, sammt ihren guten Freunden;
Frei ist die Presse, Freund, — nur schreiben darfst du nicht!

poetischem Gehalt, an Wärme und Reichthum des Gefühls und an Markigkeit des Ausdrucks alle Producte der byzantinischen und neugriechischen Kunstdichtung weit hinter sich lassen. Die althellenische Dichtkunst hat ihre Plastik auf die neugriechischen Volkslieder vererbt. Dies gilt insbesondere von den epirotischen und thessalischen Klephten- und Pallikarenliedern, deren echte Naturlaute „keinen Menschenlippen, sondern wie schäumende Bergströme den Felsen des Oeta und Olymp" entquollen zu sein scheinen. Zahllose Lieder und Liederchen variiren, jetzt innig und zart, jetzt schelmisch und neckisch, das ewigjunge Hohelied der Liebe, das häusliche Leben malt sich in idyllischen Bildern, hellauf jubeln die Freudenlieder, um mit ergreifenden Todtenklagen zu wechseln, und in romanzenhaften Darstellungen treten uns die phantastischen Gestalten des Volksglaubens oder volksthümliche Türkenbekämpfer und Räuber vor Augen. Mit dem politischen Aufschwung Griechenlands in neuerer Zeit nahm der Volksgesang einen wesentlich historischen Charakter an. Er begleitete die Helden in ihre Fehden gegen die Türken, feierte ihre Triumphe oder klagte auf ihren Gräbern. Die heldenmüthigen Kämpfe der Sulioten gegen Ali Pascha, dann alle die wechselnden Geschicke der „rebellischen Griechen", wie sie auf dem Congreß von Verona genannt wurden, wichtige Ereignisse von trauriger oder glücklicher Bedeutung, der Fall Parga's, die Einnahme von Tripoliza, der Tod Lord Byron's, das heroische Ende des Markos Botzaris, das Alles lebt mit wunderbarer Wahrheit und Größe in diesen historischen Gesängen. Wie die Serben haben demnach auch die Neugriechen die Geschichte ihres Freiheitskrieges in epischen Volksliedern geschrieben und die Fülle und Kraft dieser Volkspoesie läßt eine fernere gedeihliche Entwicklung der neugriechischen Literatur nicht ohne Zuversicht erwarten.

Berichtigungen.

Seite 15, Zeile 1 und 8 von unten statt „Indianer“ lies „Inder“.

— 15, — 7 von unten statt „Ben-fey“ lies „Benfey“.

— 125. Der in der Anmerkung gemachte Vorbehalt in Betreff der Echtheit der Gedichte Clotilde's de Vallon-Chalys genügt nicht. Die von Villemain und von Raynouard beigebrachten Beweise für die Unechtheit lassen nämlich keinen Zweifel mehr bestehen, daß hier eine literarische Mystification stattfand. Als Urheber derselben, d. h. als Verfasser der angeblich Clotilde'schen Lieder wird ein Marquis de Surville genannt, dessen unvergleichliche Kunst, die alten Formen nachzuahmen, den Verfasser dieses Buchs, wie so viele Andere schon zu täuschen vermochte.

— 167, Zeile 4 von oben statt „Blanche“ lies „Planche“.

— 224, — 12 — — — „Metastasso“ lies „Metastasio“.

— 342, — 26 — — — „opinoes“ lies „opinions“.

— 352, — 23 — — — „Misterium“ lies „Mysterium“.

— 367, — 9 — — — „Knightley“ lies „Keightley“.

— 445, — 14 — unten — „Frauenbilder“ lies „Freundesbilder“.

— 478, — 4 — oben — „Frölich“ lies „Fröhlich“.

— 483, — 10 — unten — „Beranger“ lies „Berengar“.

— 496, — 11 — oben — „Dunker“ lies „Duncker“.

— 498, — 19 — unten — „Willem's“ lies „Willems“.

— 521, — 20 — — — „Hammerskölb's“ lies „Hammarsköld's“.

Register.

A.

B.

D.

E.



L.

M.

N.

O.



P.

S.

T.

U.

V.

W.

X.

Y.

Z.

